Štúdie: Konferencia o vzniku a vývine socialistického realizmu v slovenskej literatúre. M. Gáfrik, Ivan Krasko (Od prvotín po Nox et solitudo).

Rozhľady: B. Truhlář, Vývinové tendencie slovenskej socialistickej literatúry. V. Kochol, Preklad v národnej kultúre.

ARCHÍV KRITIKA GLOSY

3 číslo • ročník VII • 1960

Slovenská literatúra

VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED

OBSAH

ŠTÚDIE

Konferencia o vzniku a vývine socialistického realizmu v slovenskej literatúre . 265
Gáfrik M., Ivan Krasko (Od prvotín po Nox et solitudo) 305

ROZHĽADY

Truhlář B., Vývinové tendencie slovenskej socialistickej literatúry . . . 336
Kochol V., Preklad v národnej kultúre 346

ARCHÍV

Eichler E., Život a pôsobenie slovenského spisovateľa Juraja Lániho v Lipsku 360

KRITIKA

Palkovič P., K vydaniu Tajovského Diela 367
Dzubáková M., Chrestomatia slovenského folklóru 371
Krausová N., Eseje Thomasa Manna 373

GLOSY

Šmatlák S., Štúdia o Macharovi básnikovi 377
Jubileá slovenských vedcov 379
J. K., K úmrtiu B. V. Tomaševského a B. M. Ejchenbauma 384

Z KNÍH A ČASOPISOV 384

SLOVENSKÁ LITERATÚRA

ČASOPIS ÚSTAVU SLOVENSKEJ LITERATÚRY SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED V BRATISLAVE

ROČNÍK VII, 1960 — ČÍSLO 3

Vydáva
VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED V BRATISLAVE

Hlavný redaktor dr. Ivan Kusý
Redaktor Vladimír Petrík
Redakčná rada: akademik SAV Andrej Mráz, dr. Ján Mišianik, dr. Karol Rosenbaum, dr. Stanislav Šmatlák, Juraj Špitzer
Redaktorka časopisu Mária Kurišová. Technický redaktor Vladimír Štefanovič
Redakcia: Bratislava, Klemensova 27
Vychádza štvrťročne raz. Ročné predplatné Kčs 28,—, jednotlivé číslo Kčs 7,—
Rukopis zadaný v apríli, vytlačené v júli 1960
Vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS, závod Žilina
Povolené výmerom PIO 7 293/50-III/2 — V — 14-01078
Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky prijíma každý poštový úrad a doručovateľ.

SLOVENSKÁ LITERATÚRA
ROČNÍK VII 1960 ČÍSLO 3

KONFERENCIA O VZNIKU A VÝVINE SOCIALISTICKÉHO REALIZMU V SLOVENSKEJ LITERATÚRE

Vývin marxistickej literárnej vedy v súčasnom období prechádza procesom zásadnej kritiky dogmatických a revizionistických tendencií vnášaných do teórie socialistickej literatúry i umeleckej tvorby. Kritika dogmatického ustrnutia v niektorých otázkach estetiky socialistického realizmu, ku ktorej dal impulz XX. sjazd KSSS, bola podnetom revizionistickým teoretikom k pokusom o vyvracanie základných princípov marxistickej koncepcie umenia, k zavrhovaniu metódy socialistického realizmu, k jej nahradzovaniu buržoáznymi teóriami umenia a k oživovaniu rôznych formalistických smerov v umení a literatúre socialistických krajín. Je zákonité, že ďalší rozvoj marxistickej estetiky a literárnej vedy ide cestou dôslednej kritiky schematizmu, dogmatického zjednodušovania a zužovania zložitej problematiky literatúry, cestou prehlbovania marxistickej principiálnosti oproti náhľadom súčasných revizionistov, reprezentovaných u nás ohlasom teórií Janka Kosa, George Lukácsa a Henri Lefébvra.

V tomto smere prebiehajú súčasné diskusie, teoretické úvahy a polemiky marxistických literárnych vedcov v Sovietskom zväze, u nás a inde v zahraničí. Takmer vo všetkých týchto diskusiách sa kladie dôraz na historický výskum a konkrétnu marxistickú analýzu diel, tvorby autorov, skupín i vývinových etáp socialistickej literatúry v spojitosti s inými druhmi umenia. Jedine touto metódou možno presne vymedziť a zhodnotiť socialistický realizmus ako umenie novej epochy s prihliadaním na zvláštnosti spoločenského a kultúrneho vývinu v jednotlivých krajinách. Rovnako ako v inej oblasti aj v literárnej teórii platí zásada, že zovšeobecňujúce závery majú vtedy svoje opodstatnenie, ak nevyplývajú len z rozvádzania pojmov a z dedukcie, ale ak sú výsledkom konkrétneho výskumu a dôkladného poznania literatúry i celého súhrnu príbuzných otázok. Vychádzajúc z tohto aspektu, osvetlenie zákonitostí vzniku a vývinových ciest socialistického realizmu je jednou z podstatných otázok i pre riešenie súčasných problémov socialistickej literatúry.

Konferencia o vzniku a vývine socialistického realizmu v slovenskej literatúre, usporiadaná Ústavom slovenskej literatúry za spoluúčasti Literárnovednej spoločnosti v decembri 1959 v Bratislave, bola pracovnou poradou literárnych a literárnovedných pracovníkov k otázke, ako študovať genézu socialistického realizmu, ako vymedziť jeho rozsah a špecifické znaky vo vývine slovenskej literatúry. Úlohou konferencie bolo

osvetliť koncepciu IV. zväzku *Dejín slovenskej literatúry* zahrňujúci obdobie od r. 1918 do súčasnosti a napokon prispieť k riešeniu problémov súčasnej literatúry.

Obšírny referát na konferencii predniesol Juraj Špitzer. V úvodnej časti sa zameral na kritické objasnenie pojmov: metóda, smer, štýl, romantizmus, realizmus, modernizmus, ako aj na gnozeologické otázky umeleckej tvorby. Za mechanické hľadisko považuje chápanie dejín literatúry ako vývinu dvoch vzájomne sa ovplyvňujúcich protirečivých stránok: realizmu a romantizmu. V súhlase s Timofejevom zastáva názor, že v dejinách literatúry sa prelínajú dve formy umeleckého odrazu skutočnosti, a to princíp napodobňujúci (objektivizujúci) a princíp pretvárajúci (subjektivizujúci). Tieto dva princípy, ktoré esteticky nemožno stotožňovať s realizmom a romantizmom, tvoria dialektickú jednotu a sú obsiahnuté v každom konkrétnom obraznom odraze. Vplyv historického prostredia, ideológie a svetonázoru umelca prejavuje sa na vzájomnom pomere, v prevahe jedného či druhého princípu alebo ich rovnováhe. V umeleckej tvorbe spojenej s marxistickým svetonázorom dochádza k zhode napodobňujúceho a pretvárajúceho princípu, ktorou sa vyznačujú najmä plnohodnotné diela socialistického umenia.

Referát svojím novým poňatím zdôrazňujúcim konkrétny historický prístup ku skúmaniu vzniku a vývinu socialistického realizmu bol polemicky zameraný proti jeho dogmatickému vysvetľovaniu. Abstraktné definície a kritériá vnášané do teórie literatúry prekážali rozoznávať odlišnosti diel a vývinových etáp, zamedzovali marxistickú analýzu diel socialistického realizmu, skúmanie národnej špecifičnosti literatúry, zužovali jej pokrokový rámec. Zrod nového umenia „inšpirovaného socialistickým spoločenským ideálom" možno sledovať od začiatkov robotníckeho hnutia, ktoré si v zmysle svojej ideológie vytvára postupne vlastnú proletársku koncepciu umenia i vlastnú literatúru. Pri doterajšom výklade vzniku socialistického realizmu u nás sa nedoceňovala literatúra, ktorá vznikala ešte „v suteréne kapitalistického paláca". Dielo Petra Jilemnického a Fraňa Kráľa sa donedávna zjednodušene vysvetľovalo ako kvalitatívny skok od kritického realizmu k socialistickému. O umenie inšpirované socialistickým spoločenským ideálom od 90. rokov minulého storočia sa usilovali známi i neznámi robotnícki autori svojimi literárnymi príspevkami na stránkach robotníckej tlače, v spevníkoch, v ochotníckom divadle (A. Hvizdák, V. Chlumecký a i.). Historické hľadisko umožňujúce správne chápať vývinový proces socialistickej literatúry v súvislosti s vývinovými etapami robotníckeho hnutia vyžaduje skúmanie i literárnej tvorby robotníckych autorov, ktorú J. Špitzer nazval „robotnícky folklór".

V ďalšej časti referátu obrátil J. Špitzer pozornosť na výskum modernizmu. Zdôvodnil, že bez štúdia modernistického umenia nemožno vysvetliť zrod ani súčasný vývin socialistickej literatúry. Medzi kritickým a socialistickým realizmom leží perióda modernizmu, ktorá sa v doterajších hodnoteniach dejín literatúry obchádzala. Zatiaľ historickým faktom zostáva, že väčšina tvorcov a zakladateľov socialistického realizmu vychádzala z tendencií a výdobytkov dosiahnutých avantgardou modernistov, začala tvoriť v opozícii proti tradičnému realizmu a realizmu kri-

tickému. Tvorba modernistov v pomere k tvorbe kritických realistov nebola doceňovaná pre ich odklon od realizmu, hoci tvorba obidvoch skupín vyvierala z jedného spoločenského a gnozeologického základu. Nehistorický a dogmatický prístup k dielu týchto spisovateľov vyčleňuje ich za hranice pokrokovej literatúry a prisudzuje ich buržoázii, ktorej sa svojím dielom odcudzili. Marxistická literárna veda pridržajúca sa konkrétnohistorického hľadiska vo výskume obidvoch prúdov v dejinách predsocialistickej literatúry, kritického realizmu a modernizmu, hľadá objektívne hodnoty, ktoré mali význam pre spoločenský pokrok, pre vznik a vývin socialistického realizmu v slovenskej literatúre.

Najprediskutovávanejšou otázkou k referátu J. Špitzera bola téza o dvoch princípoch umeleckého zobrazovania, ďalej vzťah svetonázoru a umeleckej tvorby, konkrétnohistorické hľadisko na skúmanie dejín literatúry, význam štúdia modernizmu, problém zákonitostí a historických zvláštností vzniku a vývinu socialistického realizmu u nás.

Referát a diskusia (ktorú uverejňujeme v podstatnom výťahu z diskusných príspevkov) priniesli rad poučných úvah, podnetov, pozoruhodných postrehov, metodických i vecných poznámok. K niektorým sa bude treba ešte vracať v ďalšej diskusii, niektoré osvetľovať historickým výskumom. Konferencia poukázala na hlavné otázky výskumu, vzniku a vývinu socialistického realizmu u nás a dotýkala sa i problémov súčasnej literatúry. Účelnosť usporiadania konferencie sa potvrdila početnou účasťou literárnovedných, literárnych, redakčných i pedagogických pracovníkov, ako i pracovníkov vedeckých ústavov z českých krajov. Očakávalo sa, že v diskusii vystúpia viacerí pracovníci s konkrétnymi problémami z vlastnej praxe. Jednako konferencia splnila svoju úlohu: otvorila širšiu diskusiu o živom probléme literárnovedného výskumu i umeleckej tvorby, o otázkach socialistického realizmu v slovenskej literatúre.

Jozef Veľký

Karol TOMIŠ, Ústav slovenskej literatúry, Bratislava

Riešiť a vyriešiť teoretické otázky socialistického realizmu, odhaliť a spresniť zákonitosti vývinu nášho socialistického umenia, má význam nielen pre umeleckú prax, ale aj pre kultúrnu politiku, pre konkrétne riadenie vývinového procesu literatúry a umenia.

Nemožno zabudnúť ani na ďalší dôležitý aspekt teoretického bádania v oblasti socialistického realizmu. V polemike proti revizionistickým a likvidátorským útokom na socialistický realizmus nestačí slovná apologetika a výroky o jeho prevahe a výhodách. Najúčinnejší spôsob boja proti rôznym buržoáznym a revizionistickým koncepciám a teóriám je: ďalej, hlbšie a dokonalejšie prepracovať problematiku socialistického realizmu, dať odpoveď na zložitý komplex otázok, ktoré s ním súvisia. Treba zovšeobecniť pozitívne i negatívne skúsenosti socialistickej literatúry, ktoré dosiahla v zachytení obrazu našej doby a jej hrdinov, ukázať a dokázať, že žiadnou inou umeleckou metódou by to nebolo možné. Je to veľmi potrebné, lebo následky vplyvu buržoáznych estetických teórií a revizionistických útokov na socialistický realizmus sú v poslednom čase badateľné

už aj v umeleckej praxi v podobe oživenia niektorých modernistických, dekadentných a formalistických tendencií.

Jednou z ústredných otázok je — význam a miesto svetonázoru v socialistickom realizme.

Socialistický realizmus, jeho vznik, utváranie sa nie je predstaviteľné bez účasti vedeckého svetového názoru. Kvalitatívny rozdiel medzi Jilemnického *Víťazným pádom* a ostatnou jeho tvorbou je nemysliteľný bez osvojenia si marxizmu-leninizmu; a rovnako nie je možný ani medzi Hečkovým *Červeným vínom* a *Drevenou dedinou*, medzi Mináčovými románmi *Smrť chodí po horách* a *Včera a zajtra*, medzi Tatarkovou *Farskou republikou* a *Prvým a druhým úderom*. Jedným zo základných predpokladov kvalitatívneho skoku vo vývine našej literatúry, ktorý nastal v rokoch od oslobodenia do rokov 1948—1950, je práve to, že slovenskí spisovatelia si začali osvojovať vedecký svetonázor.

Preto môžeme právom hovoriť o rozhodujúcej a určujúcej úlohe vedeckého svetového názoru v socialistickom realizme. Keby to tak nebolo, keby socialistický realizmus bol iba určitým systémom tvorivých postupov, akýmisi pravidlami tvorenia, ktoré sa dajú jednoducho naučiť, nebolo by okolo neho toľko problémov, toľko ťažkostí.

Ale socialistický realizmus nie je možné redukovať len na svetonázor, presnejšie — na akýsi umelecký svetonázor, ako sa to stalo u nás i v zahraničí, keď sa začalo diskutovať o tom, či je socialistický realizmus metódou alebo čímsi iným.

Niekoľko významných umelcov sa vyslovilo v tom zmysle, že socialistický realizmus nie je metódou, lež svetonázorom socialistického umelca (Erenburg, Nezval). Aj niektorí teoretici a kritici sa to snažili zdôvodniť.

Keby sme súhlasili s takýmto názorom, to by znamenalo, že socialistický realizmus zbavíme jeho estetickej podstaty. To by znamenalo, že je mechanickým súčtom socialistickej ideológie a realizmu. Keby to tak bolo, tak najjednoduchšie, najmenej problematicky by sa dostali na platformu socialistického realizmu realisti alebo kritickí realisti. Dejiny literatúry, aj našej literatúry ukazujú, že to tak nie je; prechod k socialistickému realizmu skrýva pre realistu i nerealistu rovnaké úskalia, rovnaké ťažkosti.

Sovietsky literárny teoretik Jurij Borev v štúdii *O podstate umeleckej metódy* (Voprosy lit., 1957, č. 4) veľmi presvedčivo dokazuje, že socialistický realizmus je umeleckou metódou a nie svetonázorom. Borev metódu socialistického realizmu nevyvodzuje jednostranne z marxisticko-leninskej ideológie, ale súčasne aj z umeleckého myslenia ako špecifického, obrazného myslenia (pravda v dialektickej jednote s abstraktno-logickým myslením) a ďalej zo špecifického predmetu umenia. „Umelecká metóda je analógom predmetu umenia", hovorí Borev. Definícia umeleckej metódy podľa neho znie: „Umelecká metóda je výsledkom aktívneho, tvorivého odrážania predmetu umenia osvojeného cez prizmu umelcovho všeobecného filozoficko-politického svetonázoru. Inými slovami: — pokračuje Borev — umelecká metóda podáva tie zvláštnosti predmetu umenia, ktoré sú viditeľné cez prizmu daného svetonázoru, t. j. tie zvláštnosti, ktoré v podobe najpodstatnejších momentov vošli do obsahu umenia", končí Borev.

A pretože vedecký svetonázor je najvernejším odrazom reality vo vedomí človeka, vo sfére umenia umožňuje najadekvátnejšie, najvernejšie, najpravdivejšie zobrazovanie javov a procesov života — pomocou umeleckej metódy socialistického realizmu.

Nedôslednosti v zobrazovaní životnej pravdy, jej falšovanie súvisí vždy s nedostatkami v oblasti svetonázoru. Platí to aj v socialistickom realizme. Treba však dodať, že táto zásada nemôže byť všeobecným kľúčom pri hodnotení diel našej súčasnej literatúry. Treba vždy vychádzať z konkrétnych podmienok, predpokladov vzniku diela, treba zistiť, či chyby a nedostatky nevyplývajú z nedostatku talentu alebo z nedostatku znalosti života.

Zdá sa, že literárna veda, aby mohla zodpovedať niektoré javy v oblasti našej súčasnej literatúry, bude musieť robiť aj sociologický prieskum. Treba sa zamyslieť nad skutočnosťou, že práve časť súčasnej mladej literatúry, tej poézie a prózy, ktorých tvorcovia vyrastali a dospievali už v podmienkach ľudovej demokracie, je svojimi cieľmi a záujmami vzdialená cieľom, záujmom a tendenciám našej socialistickej literatúry a kultúry vôbec. Obraz skutočnosti v ich poviedkach nemá znaky našej socialistickej skutočnosti, prechádzajú bez záujmu okolo ústredných problémov, konfliktov nášho života, neinšpiruje ich jeho veľkosť, grandiózny rozmach, široké, nekonečné perspektívy. V oblasti formy hľadajú podnety mimo socialistického realizmu, neraz i mimo realizmu vôbec.

Aj tento fakt podčiarkuje dôležitosť potreby ďalšieho štúdia problematiky socialistického realizmu.

Prof. Mikuláš BAKOŠ, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Základnú prednosť a snahu súdruha Špitzera vidím v tom, že sa chce dívať na tieto problémy predovšetkým historicky. Výslovne viackrát zdôraznil historický zreteľ, hoci bolo zrejmé, že nejde o literárnohistorickú, ale o teoretickú koncepciu. No z toho sú aj určité medzery a nedostatky toho, čo nám tu súdruh Špitzer povedal.

Jeho snaha odstrániť schematizujúce náhľady na tieto otázky a dokumentovať historický zreteľ, spojiť ho s mnohými faktami doteraz obchádzanými v konkrétnom historickom vývine umenia posledných skoro sto rokov, predstavuje pozoruhodnú a smelú koncepciu. Vcelku s hlavnými náhľadmi súhlasím a mám len niektoré námietky.

Aj keď išlo o teoretický výklad s historickým zacielením, čo je práve veľmi cenné po mnohých riešeniach čisto abstraktných, mne sa zdá, že by bolo bývalo veľmi osožné hovoriť o vývoji našej socialistickej literatúry a nielen o „prehistórii", o ktorej dosť podrobne hovoril súdruh Špitzer. Špitzer veľmi málo hovoril konkrétne o slovenskej literatúre, najmä o vývoji socialistickej, resp. pokrokovej literatúry posledného polstoročia, okrem zmienky o Kraskovi, a potom ku koncu sa zmienil o význame tvorby už zrelého socialistického realizmu, hoci ešte v prvej fáze, v tvorbe Jilemnického a Fraňa Kráľa. Pre ujasnenie týchto otázok i pre dnešnú našu tvorbu je veľmi potrebné hovoriť o ďalších etapách tohto vývinu. Isteže by sme videli niekoľko odlišných etáp a z toho by sa dalo mnoho vyvodiť aj do ďalšej perspektívy.

Aj keď teda hovoríme o historickom zreteli, v tejto teoretickej sfére bolo by rozhodne potrebné a možné hovoriť o vývoji socialistického realizmu v našej literatúre bez toho, že by sa to muselo stať literárnou históriou. Myslím na vývojové premeny, ktoré tu zrejme môžeme pozorovať.

V prvej, teoretickej časti referátu zdá sa mi, že teoretickým základom koncepcie súdruha Špitzera je protiklad „napodobňujúceho" a „pretvárajúceho"

postoja umelca ku skutočnosti. K tomu by som chcel pripomenúť toľko, že v dnešnom vývine tvorenie takýchto protikladov, resp. ich udržanie v teórii je málo produktívne, že postupom času práve preto, že socialistická literatúra sa veľmi diferencuje na základe hlbšieho a organickejšieho nadväzovania na veľmi rozmanitý a bohatý vývin z minulosti, takýto protiklad nedáva možnosť vidieť perspektívu a hlbšie riešiť otázky.

Tento protiklad sa v podstate zrodil v novodobej literatúre už počiatkom 19. stor. v boji romantizmu proti klasicizmu; neskoršie, v polovici minulého storočia nadobúda novú podobu ako boj realizmu proti romantizmu. Označuje sa rozličným spôsobom: objektívny — subjektívny atď. No práve socialistický realizmus už v období, keď sa prvý raz formoval ako odraz novej spoločenskej skutočnosti, dával objektívne možnosti pre prekonanie tohto protikladu. Vieme, že prvé poňatie z tridsiatych rokov hovorí (a na dielach Gorkého to možno ukázať), že sa protiklad ideálu a skutočnosti prekonáva tým, že je tu revolučná romantika — to znamená boj o ideál v rámci zobrazenia skutočnosti. Už tento moment, táto zvláštnosť a novosť socialistického realizmu, zdá sa, že vylučuje, resp. robí pochybným naďalej vidieť vývin literatúry v rámci takéhoto protikladu, ktorý je tu vlastne organicky prekonaný.

Ďalší argument. Chcel by som vyjsť z historickej situácie literatúry a umenia v období postrealistického vývoja umenia. Tento vývin je taký bohatý na konkrétne riešenia umeleckého vzťahu ku skutočnosti, že veľmi rozmanitý a bohatý register umeleckého zobrazovania skutočnosti, ktorý máme pred sebou od poslednej tretiny minulého storočia, ukazuje abstraktnosť a schematizujúci charakter takéhoto riešenia.

Na nedávnej diskusii o otázkach socialistického realizmu v Sovietskom zväze v marci minulého roku (v časopise Voprosy literatury vyšli o tom materiály), známy autor monografií o Gorkom, J. Tager namietal, že nateraz sme v literárnej teórii terminologicky príliš chudobní na vyjadrenie tejto rozmanitosti novej pokrokovej umeleckej tvorby. Ako príklad uvádzal Majakovského, či ho stačí označiť za realistu alebo romantika. Hovoril, že sa tým nedá vystihnúť jeho tvorba. A to platí v podstate o celom vývoji pokrokovej literatúry niekoľkých desaťročí, kde množstvo foriem a typov skutočnosti zodpovedajúceho umeleckého zobrazenia je také bohaté, že je zbytočné usilovať sa schematicky vystihnúť charakter celého tohto vývoja. Proste nedá sa tým vystihnúť.

To je námietka proti jednej z hlavných téz referátu. Bude treba ísť na tieto problémy skutočne historicky konkrétne a vidieť veľmi zložitý a bohatý vývin v konkrétnych podobách umeleckej tvorby.

Široký rámec, do ktorého súdruh Špitzer zasadzuje svoju koncepciu, nie je — myslím — správny, keďže je pre slovenský vývoj príliš neurčitý a rámcový (vývoj od klasicizmu k romantizmu a realizmu). Niekde aj spomenul, že má na mysli západoeurópsky vývin. Isteže len takto ho možno vidieť ako skutočnosti zodpovedajúci a ako všeobecný. Ale na druhej strane slovenské pomery v mnohých veciach boli dosť odlišné. Otázku romantizmu nemôžeme stavať ako jedinú a vyhranenú protifeudálnu tendenciu v literatúre. Veď ako by sme sa potom dívali na celé obdobie obrodenia v našej i českej literatúre? Aj klasicizmus má črty protifeudálneho postoja. Ale keď chceme používať kategórie ideovo-slohového vývinu, rozhodne treba vidieť odlišnosti a zložitejšie pomery, ktoré sa vyvinuli v iných — povedzme časovo posunutých — spoločenských prostrediach, ako bolo v strednej Európe alebo aj u nás.

Podobne otázka realizmu nie je taká jednoduchá. Jedným z našich najzložitejších problémov je práve vysvetliť oneskorený vznik realizmu v slovenskej literatúre. V období prechodu medzi realizmom a romantizmom, v tzv. matičných rokoch, keď prichádza k určitému kultúrnemu rozmachu (ako bol vznik Matice slovenskej a pod.), v slovenskej literatúre trvá stagnácia v celých 60. a 70. rokoch. Keď už v iných literatúrach dlhšie vládne ako dominujúci smer literárneho vývinu metóda realizmu, na Slovensku dochádza k tomu až začiatkom osemdesiatych rokov.

To sú pripomienky k teoretickému výkladu, ktorý tak trochu hrešil tým, že neprizeral dosť konkrétne na slovenské pomery.

Ešte by som chcel na okraj dnešného výkladu pripomenúť otázku metódy a štýlu. Je škoda, že súdruh Špitzer nevyťažil viac práve z poslednej sovietskej diskusie, kde určité vyjasnenie prináša práve koncepcia, ktorú prijala diskusia a ktorú tam predniesol ukrajinský literárny teoretik Novičenko. Otázky vzťahu medzi metódou a štýlom neriešia sa v poslednom čase tak, že by sa štýl chápal len ako individuálny (toto je práve tá slepá ulička teórie, ktorú sme doteraz jasne cítili). V tomto sovietska diskusia jasne hovorí o niekoľkých vedľa seba existujúcich a medzi sebou súťažiacich štýlových tendenciách, prúdoch, to znamená, nielen ako individuálnych zvláštnostiach tvorby jednotlivých spisovateľov, ale určitých smeroch, nadindividuálnych snaženiach spisovateľov a pod. Sloh, štýl v literatúre sa chápe ako konkretizácia metódy práve v zmysle estetickej, tvorivej rozmanitosti. Štýl je konkretizácia základných princípov socialistického umenia v tvorbe jednotlivcov i celých línií, to znamená určitých smerov, slohov v rámci socialistického realizmu ako syntézy, ktorú zdedila socialistická literatúra od celého predchádzajúceho pokrokového vývinu. Dôležité je, že pritom nejde len o pasívne a mechanické preberanie tradície, ale socialistická ideológia, svetový názor marxizmu-leninizmu dáva možnosť pretvárať a prehlbovať tieto tvorivé podnety, preberané z minulosti, v duchu zjednocujúcej socialistickej ideológie.

V tomto zmysle je veľmi správne Špitzerovo označenie tohto vývinu ako integrujúceho na základe diferenciácie, ktorá sa udržuje a rozvíja ako hlavný princíp socialistického realizmu.

Štefan DRUG, Ústav slovenskej literatúry, Bratislava

Teoreticky vo všeobecnosti dnes už každý uznáva, že nová spoločenská trieda nastupuje nielen v oblasti hospodárskej, politickej, ale že si od začiatku vytvára aj svoju vlastnú kultúru. Túto kultúrnotvornú schopnosť pripúšťajú mnohí aj pri robotníckej triede. Akonáhle však príde ku konkrétnej aplikácii na slovenské pomery, sme svedkami prinajmenšom čudného zjavu: socialistická literatúra sa pokladá u nás za čosi cudzie, zvonka prinesené, neslovenské, príp. „vyššou mocou" nanútené, násilne vtlačené do vývinu našej literatúry. Tento názor, žiaľ, nepatrí iba minulosti, ale neverejne, ba čiastočne i verejne, alebo aspoň poloverejne sa udržuje dodnes. Vidno to na vydavateľských plánoch, vidno to na koncepciách vývinu našej poprevratovej literatúry, kde sa stále držíme osvedčených a zaužívaných meštiackych ponímaní. Vidno to napr. aj na vzťahu k výstave *Umenie bojujúce* a k iným podobným záležitostiam, v ktorých ide o našu socialistickú minulosť: to sa nás netýka, my s tým nič nemáme, to Češi... Čítal som nedávno

recenziu Tomčíkových vysokoškolských skrípt o poprevratovej literatúre a v nej sa hovorí, že bez Čecha Jilemnického by u nás nebolo socialistického realizmu (ide o článok Michala Chorvátha *Literatúra od prevratu po súčasnosť*, Slovenská literatúra 1960, č. 1, 117—122). Takéto náhľady, priznajme si, nie sú ojedinelé. Podporuje ich naoko nielen prípad Jilemnického, ale aj Urxov — náš prvý socialistický kritik tiež pochádzal z Čiech. A už poprevratové Slovenské pohľady a Prúdy vyvodzovali pokusy mladých slovenských socialistických spisovateľov len z ich pobytu v Prahe.

Ako teda? Je socialistická literatúra k nám iba presadená, nevyrastá aj zo slovenských koreňov — popri cudzích vplyvoch, ktoré sa nedajú odmyslieť z nijakej literatúry? Je naozaj len naoktrojovaná slovenskému životu proti jeho prírode, ako povedal v dvadsiatom piatom Krčméry, je to iba niečo len jazykom slovenské, ale duchom na míle od nás, cudzie a protivné, ako povedal v tom istom roku Bujnák?

Isteže áno, ak sa dívame na vývin našej literatúry očami úzko zameraného nacionalistu, ktorého mýtus nácie mátal aj v čase, keď bol zjavným anachronizmom.

Nacionalizmus to bol, ktorý dlhé roky viedol našu literatúru, spočiatku bol jej živiteľom a zdravým a potrebným inšpirátorom, ale neskôr sa stáva stále väčšmi činiteľom retardačným. Rozhodujúcu úlohu tu zohrala skutočnosť, že kým inde sa už ukázala pravá podstata a tvár kapitalistickej spoločnosti a meštiackej demokracie, u nás ešte neboli prebojované ani najzákladnejšie buržoáznodemokratické práva. No nielen to. V čase bojov našej buržoázie o osamostatnenie sa už hlási o slovo aj slovenská robotnícka trieda. Ide teda o anachronizmus dvojnásobný. Nacionalizmus však tak zaslepil a obmedzil predstaviteľov starých (konzervatívci) i mladých (liberálna buržoázia) — hoci z jednej strany je to u potlačeného národa pochopiteľné a vysvetliteľné — že nechceli vidieť nič iné, a aj vtedy, keď uznávali novšie vývinové prúdy myšlienkové pre iných, pre nás poznali len záujmy národné. Vidno to napr. zo známych *Literárnych túžob* Bohdana Pavlů (1907), pokladaných všeobecne za nový, na ten čas pokrokový hlas. Pavlů napr. považuje za logické a samozrejmé, že v Európe sa umenie socializuje, že doňho čoraz viacej preniká proletariát. Schvaľuje takéto snahy a uznáva ich za opodstatnené a dožaduje sa ich aj v slovenskej literatúre — ale s tou základnou obmenou, že proletariát káže nahradiť národom! Že aj u nás už bol vtedy nejaký a nie nevýznamný proletariát, to vôbec neberie do úvahy a málo si to všíma literárna história doposiaľ.

A spisovatelia bez ohľadu na Bohdana Pavlů, pred ním a ešte i po ňom zasväcovali svoju tvorbu takmer výlučne národnému zápasu. Básnici Slovenskej moderny už síce neboli natoľko ochotní slúžiť úzkoprsému nacionalizmu — dôvody spomenieme v ďalšom — ale práve preto, práve tak ako socialistických autorov, ani ich dlhší čas nepovažovali za slovenských. Vajanský sa vyslovil o Kraskovi, že jeho pesimizmus je „nadýchnutý nie práve vetrom tatranským", Hviezdoslav na adresu mladých, najmä Krasku, napísal v Slovenských pohľadoch (1909) dlhú báseň, v ktorej okrem iného hovorí:

...Čosi rúcha
pošmúrneho — plaché, unylé,
ako nočné motýle;
trepoce sa, vzdychá, stene,

ako vtáča uväznené...
Čo to? — Aha, móda ducha!
Oblek, hej, na údy mladé —
stiahnuť prsá, až im mdloba —
pristrihnutý — hen kdes' — na západe...
...Ach, nie náš ctihodný, malebný kroj...

Takto posudzovali tzv. Slovenskú modernu viacerí — pre odmietanie nacionálnej služby.

Za prevažnú väčšinu slovenských predvojnových spisovateľov skvele vysvetlil toto nadraďovanie národného a nezáujem, nevšímanie si, obchádzanie sociálneho Tajovský, považovaný za jediného sociálneho spisovateľa u nás, sociálneho v zmysle približovania sa k socialistickému.

V črte *Prvý máj*, prednesenej legionárom na oslave 1. mája 1919, vyznáva sa okrem iného z dávnych a stálych sympatií k robotníctvu a priznáva sa, že od začiatku ho trápila myšlienka neslovenskosti robotníckeho hnutia. Jeho neslovenskosť dokazuje na príklade českých prvomájových osláv pred vojnou, na ktorých sa zúčastňovali poprední spisovatelia, herci, umelci, väčšina časopisov. V slovenskej robotníckej tlači nenašiel nijaké známe meno. Iba sociálna myšlienka v ňom vraj udržovala sympatie k robotníctvu a dovolila aspoň „v duchu dobroželať". V slovenskej sociálnej demokracii v Uhorsku nenachádzal celý svoj program, utisnutého si cítil ducha v spoločnosti, ktorej útisk chlebový ho oddávna lákal. A pritom Tajovský mal zo slovenských spisovateľov azda najbližšie k proletariátu. Ak on nevedel prekonať nacionalistické obmedzenia svojho svetonáhľadu, o to ťažšie to mohli urobiť ostatní, zaťažení ešte aj rodinnými, stavovskými, náboženskými a inými predsudkami a zábranami.

Toto vo veľkej miere osvetľuje, prečo nemáme na Slovensku rozvinutú vo väčšej miere tzv. sociálnu literatúru (ako ju poznáme v európskych literatúrach i v Čechách), hoci skoro celá naša spisba bola ľudová a demokratická. Existenčný národný zápas nepripúšťal záujem o nič iné, príp. vládlo presvedčenie, prirodzene klamné, že nacionálne oslobodenie bude automaticky aj oslobodením sociálnym. Vyslovil to zasa výrazne za všetkých v spomínanej črte Tajovský, keď hovorí, že teraz už (to je v devätnástom) s radosťou oslavuje sviatok pracujúcich, lebo jeho vyšší (to je národný) program sa s robotníckym „tak harmonicky zhodol ako chlieb so soľou..." Podobných príkladov z poprevratového obdobia máme nespočetné množstvo.

Dnes sa však nemôžeme uspokojiť s týmto vysvetlením, príp. ospravedlnením. Treba iste kladne oceňovať, že slovenskí spisovatelia odovzdali svoje umenie záchranným bojom porobeného, hynúceho národa, nesmieme si však zastierať oči pred faktickou skutočnosťou, že ich úsilie sa už na začiatku tohto storočia stalo zastaralým, nevhodným, neúčinným. Ide o to, na koho sa orientovali, v kom videli zdravú silu a jedinú možnú záchranu národa. V celom našom kritickom realizme to bol roľník, príp. zámožný roľník. Oproti Vajanského koncepcii to bolo stanovisko správne, pokrokové, životnejšie. Prestalo ním však byť v čase rozvoja slovenského robotníckeho hnutia. Už r. 1897, krátko po vzniku prvého slovenského robotníckeho časopisu Nová doba, ubezpečoval jeden z jeho zakladateľov, český robotník František Tupý, predstaviteľa mladej liberálnej slovenskej buržoázie Fedora Houdka: „Co se otázky národní týče, tu program náš zní velice jasně: my neznáme a také neděláme žádných rozdílů mezi národy, tudíž,

netrpíme, by jeden národ druhým utlačován byl. V ohledu tom jsme stokráte lepšími vlastenci než ti, kteří nám nadávají beznárodních... Ještě jednou opakuji: národnost a jazyk slovenský nemá a neměl dosud tak odhodlaných a sebevědomých obránců jako jsou sociální demokraté mezinárodní, nikdy však ne beznárodní. Jenom malou ukážku vám předložím: zde v Pešti existuje Slovenský spolek již velmi mnoho roků a odvážil on se se slovenským jazykem na veřejnost? Až dosud ne. My to jsme, socialisté, co slovenskému a českému jazyku zde právo veřejnosti sjednáváme a zato ještě nevděk od pánů národovců sklízíme..."

Pred prvou svetovou vojnou sa práve proletariát stával čoraz väčšmi opravdivým reprezentantom slovenského národa a bojovníkom nielen za sociálne, ale aj národné práva. Najmä cez vojnu sa ukázalo, kto je na čele národa, kto nezložil zbrane. Celý slovenský oficiálny kultúrny i politický život je pasívny, mŕtvy (predsedníctvo národnej strany zastavuje činnosť 5. augusta 1914) a zväčša iba Robotnícke noviny udržiavali ducha. Pod vplyvom Októbrovej revolúcie jedine Robotnícke noviny už 22. novembra 1917 žiadajú právo sebaurčenia aj pre slovenský národ. Známe sú udalosti na 1. mája v Mikuláši, kde robotníci prví žiadajú spoločný štát Čechov a Slovákov — kým vedenie národnej strany sa prvýkrát po vyhlásení pasivity zišlo až 24. mája a žiadalo to, čo robotníci.

Tajovský už pred vojnou bol z mála tých, čo začínali chápať, že ani dolroľníctva nemožno vkladať národné nádeje, že bolo márne sľubovať si niečo od jeho hmotného pozdvihnutia, ktoré mu malo zaistiť politickú nezávislosť. Vyslovil to napr. v poviedke *Ťažký boj roku 1912*, ktorá bola zhodou okolností prvou jeho prózou uverejnenou v Robotníckych novinách. Rozpráva v nej o mladom učiteľovi-národovcovi (autobiografické črty), ktorý chce pre národné ciele získať rodinu zbohatlého sedliaka Drobného. Tí však majú zmysel len pre majetok, duševná potrava ich nezaujíma ani v materinskom jazyku, národných ambícií nemajú, národ im je úplne ľahostajný. Z tohto poznania však Tajovský nevyvodil dôsledky, nehľadal novú oporu, nového spojenca v národnom zápase. Bol z toho len „nevládny, bolo mu iba smutno, nekonečne smutno".

Tu prichádzame k ideovej obmedzenosti kritického realizmu, ktorý Tajovský u nás dotiahol najďalej — a zároveň, ako vyplynie z ďalšieho, k popreniu doteraz rozšírenej tézy, že socialistický realizmus bol u nás priamym pokračovaním kritického realizmu.

Kritický realizmus prišiel až po krajnú hranicu poznania, správne videl, rozanalyzoval, nastolil problémy v celej nahote, ale nevie čo ďalej, nevidí východisko, hoci má k nemu náramne blízko. Kritický realizmus neurobil ten posledný, rozhodujúci krok. Z bezradnosti hľadá potom klamné východiská. Uteká do histórie, utieka sa do náboženských ideálov a pod., ako sa to jasne ukázalo po prevrate. Takmer všetci kritickí realisti zlyhali, okrem Jesenského (i to až na sklonku prvej republiky) a Timravu, ktorí práve po prevrate napísali svoje najvýznamnejšie diela. Jesenský však kritizoval súvekú spoločnosť z iných ideologických pozícií ako ostatní jeho rovesníci — stál nad ňou, vysmieval ju z aristokratickej výšky. A Timravin kritický realizmus bol tiež iného typu — ako to dokazuje Oskár Čepan (Timravin sborník), keď nachádza analógie medzi Timravou a Kraskom.

S ohraničenosťou a obmedzenosťou kritického realizmu nepochybne súvisí aj výskyt rôznych modernistických smerov. Napriek tomu, že často ide o literárne vplyvy a módy, v podstate je to výsledok rozporov, pred ktoré stavia umelca konečná bezvýchodnosť spoločenského poriadku a bezvýslednosť metódy kritic-

kého realizmu. Je to reakcia na neúspech, lepšie povedané na nedostatočnosť, zastaralosť kritického realizmu a realizmu ako smeru v istom období. Črtá sa mi tu istá obdoba medzi kritickým realizmom, ktorý sa prejavil predovšetkým v próze a napr. medzi symbolizmom, impresionizmom a dekadenciou, ktoré našli výraz predovšetkým v poézii. Odlišnosti sú dané v značnej miere už rozdielmi medzi druhmi — poézia sa ináč zmocňuje skutočnosti, než ju stvárňuje próza. Potom — kým kritický realizmus analyzuje, pitvá, odkrýva, neoromantická poézia hovorí zväčša už len o pôsobení výsledkov týchto pitiev na básnika. Spoločenská skutočnosť, ukázaná kritickým realizmom, je odpudzujúca, nechutná, neľudská, nemožno s ňou súhlasiť. Bolo by ju treba zmeniť, zlepšiť, zmorálniť. Ale ako? To sa nevie. Preto potom tie chmúry, smútky, beznádeje, záľuby v nociach, hmlách, temnotách ako útočištiach pred skutočnosťou. A z odporu, z nespokojnosti, zo vzbury proti realite dochádza v tejto poézii zároveň často aj k odporu k realizmu.

Istý rozdiel medzi kritickým realistom a neoromantikom je aj v tom, že kým prvý zostáva pri nastavení krivého zrkadla, pri rozbore, druhý zjavnejšie túži po premene, zlepšení, po východisku, úmorne a úporne hľadá zmysel života a sveta, hľadá spojencov. Nájsť ich nemôže — pre rôzne predsudky a obmedzenia svetonáhľadové, prestáva veriť v možnosť nápravy, ale stále vyvoláva zore, mesiáša, zvrat, búrku atď. Proti zlobe dňa sa obrňuje individualizmom, uniká do detstva, spomienok, snov, hoci Vladimír Roy vie, že:

Sen není pravdou, ni života kraj.
Preciť, otvor oči — on sa stratí.
Sen a život nie sú kamaráti...
On náhradou je za stratený raj...

(1908)

Ba už predchodcovia Moderny vedeli, že snenie klame, že nedá „hladným chleba", ako hovorí Somolický. Napriek tomu sa však ním utešujú.

Tu dakde sa potom začína diferenciácia medzi neoromantickými autormi. Útek od reality a únik do individualizmu je spočiatku jasne nielen odporom voči spoločnosti, ale zároveň odvratom od nej, ukázaním chrbta. Časti spisovateľov sa ale potom v individualistickej ulite, v mystike, snoch celkom zapáči a spravia si z literatúry konečné a jediné východisko a útočište. Iná časť týchto básnikov (ide predovšetkým o básnikov) najmä v zmenenej situácii po veľkom víťazstve proletariátu v Októbrovej revolúcii pochopí, kde je východisko, spozná ozajstného spojenca a uskutočniteľa svojich ideálov a pridáva sa k robotníctvu. Prikláňa sa k nemu najprv ideologicky, preberá jeho svetonáhľad.

Kritický realista je pomocníkom novej triedy proti vlastnej spoločnosti, lebo ukazuje, aká je hnilá, chorá, zrelá na odstránenie. To si však z jeho diela vyberáme my, taký je jeho objektívny dosah. Subjektívny zámer autorov je najčastejšie — myslím slovenskú situáciu — túto spoločnosť napraviť, pomôcť odstrániť jej chyby. Chcú inú spoločnosť zväčša iba v zmysle nacionálnom, ich kritika buržoázneho zriadenia je vedená len v rovine morálnej, len v rovine meštiackeho humanizmu a kresťanskej morálky.

Časť neoromantickej tvorby svojím odvratom od akejkoľvek skutočnosti meštiackej spoločnosti, jej úplným odmietaním, negovaním, prejaveným navonok sústredením sa na subjekt, stala sa tiež spojencom novej triedy, hoci predovšet-

kým len v oblasti umenia, lebo táto forma protiburžoáznej vzbury nemohla mať ďalekosiahly objektívny dosah a značenie. V nijakom prípade teda nemožno hodnotiť toto umenie pred prevratom len negatívne, príp. obchádzať ho, alebo všímať si len výdobytky v oblasti umeleckých výbojov, vo sfére formálnych prostriedkov. Ostatne, už dávno sa vedelo aj o objektívnom ideovo-pokrokovom (relatívne) zmysle tohto umenia, len sme to v nedávnych rokoch nechceli priznať a hádzali sme neraz celú modernu ako takú do jedného vreca úpadkovej, reakčnej tvorby, alebo hľadali sme v nej realizmus.

Víťazstvo proletariátu čo aj len v jednej krajine vplýva, ako je známe, nielen na situáciu hospodársku a politickú, ale rozhodujúcim spôsobom zasahuje aj do umenia.

Čo vidíme v Čechách, kde je situácia po prevrate oveľa jasnejšia, menej komplikovaná ako na Slovensku? Centrom literárneho diania sa stávajú úsilia o tzv. proletársku literatúru. Na prvý pohľad vidno a v neskorších rokoch sa to vo väčšine prípadov potvrdzuje, že títo autori prijali síce viac alebo menej svetonáhľad robotníckej triedy, v teoretických polemikách sa ako jedna z hlavných požiadaviek na nové umenie opakuje kolektivizmus atď. — ale formálne nadväzujú práve na individualistické modernistické smery a o realizme nechcú ani počuť. Je to nielen preto, že realizmus ako smer 19. stor. pokladajú za starý a prekonaný, že chcú problémy moderného sveta vyjadrovať modernými prostriedkami. Je to spôsobené predovšetkým ideologickými zreteľmi.

Proletariát, víťaz nad buržoáziou (u nás ešte len v boji s ňou), potrebuje nové umenie, nezávislé a slobodné od akýchkoľvek meštiackych, čiže škodlivých vplyvov. Realizmus podľa toho, ako sme o ňom hovorili vyššie, zdal sa im len buržoáznou záležitosťou, nechceli vidieť aj jeho objektívne kladné pôsobenie protiburžoázne. Bližšia im bola protiburžoázna vzbura individualistického umenia. Azda aj preto, že tesne predchádzala ich obdobie, ale vari i preto, že šlo o vzburu intelektuálsku. Tvorcovia tzv. proletárskej literatúry boli napospol intelektuáli, ktorí sa odtrhli od vlastnej triedy. To je, prirodzene, len časť dôvodov.

Slovenská socialistická literatúra vznikala naozaj tak, ako tvrdili jej odporcovia — pod priamym vplyvom českým. Začali ju vytvárať slovenskí študenti v Prahe a zo Slovenska sa k nim pridal Jilemnický, sformovaný českou literárnou tradíciou a situáciou. Navonok napohľad by teda na „neslovenskosti" takejto literatúry mohlo niečo byť. Predsa však socialistická literatúra a socialistický realizmus u nás vyrastajú predovšetkým z domácich koreňov a sú logickým a nevyhnutným ohnivkom vo vývojovej reťazi slovenskej spisby. A to sa nemusíme opierať len o teoreticky jasné a uznávané, hoci doteraz veľmi málo aplikované poučky o kultúrotvornosti každej nastupujúcej spoločenskej triedy. Môžeme nechať bokom aj množstvo zaujímavých tvorivých pokusov robotníckych autorov už pred prvou svetovou vojnou, dodnes roztratených po časopisoch, ktorým sa až v poslednom čase začína venovať patričná zaslúžená pozornosť.

Pohľad na poprevratovú slovenskú literatúru nám ukazuje, že nevyhnutne musel prísť do našej literatúry nový prúd, ktorý by ju ozdravil, postavil na nohy, dal jej nové ciele a úlohy a že týmto prúdom mohla byť jedine literatúra socialistická.

Vraveli sme už, ako skončila po prevrate väčšina našich kritických realistov a je to všebecne známe. Staré ciele ich tvorby sa im zdali byť faktom národného oslobodenia uskutočnené a keď zistili, že to je len časť pravdy, nemali už sily preorientovať sa, príp. postaviť sa proti tomu, čo pripravovali.

Slovenská moderna povedala svoje vrcholné slovo Kraskovými básňami ešte pred prevratom. Sám Krasko si uvedomil, že možnosti symbolickej metódy sú vyčerpané, že nemá význam pokračovať ďalej a že touto metódou v zmenenej situácii nemá zmysel pokračovať. Jeho menej talentovaní rovesníci i nasledovatelia z mladšej generácie to nepochopili. Napriek tomu, že slovenská poprevratová literatúra je v podstate, ako sa vraví v spomínanej recenzii Tomčíkových skrípt, „ešte rozvíjanie impulzov z konca 19. storočia", napriek tomu, že tieto impulzy, „začínajúce symbolizmom a prechodiace rozličnými fázami — tzv. izmy — siahajú hlboko do konca štyridsiatych rokov...", napriek tomu, že literatúra tohto typu mala prevahu kvantitatívnu a vo viacerých prípadoch i kvalitatívnu — bolo to už len rozmeľňovanie, dohasínanie, doznievanie.

Z tejto zjavnej, i buržoáznymi literárnymi historikmi priznávanej krízy starej i mladej (len v zmysle mladosti jej tvorcov) slovenskej poprevratovej literatúry mohla ukázať a aj ukázala (dielo Petra Jilemnického, ale s menším-väčším zdarom aj ostatných) cestu jedine skupina mladých socialistických spisovateľov. Iba tvorba inšpirovaná socialistickými ideami bola vývinuschopná a mala pred sebou budúcnosť, ideovú opodstatnenosť i umelecké oprávnenie.

A hlavným a najdôležitejším impulzom tu nebol ten vyčítaný český vplyv — veď v Prahe v tom čase študovali aj iní slovenskí veršujúci chlapci — hoci to bol iste posledný impulz. Situácia na Slovensku, a to nie iba literárna, ktorú sme naznačili, ale predovšetkým aj sociálna skutočnosť bola už naozaj živnou pôdou pre zrod socialistickej literatúry. A neslobodno zabúdať, že tu bol obrovský vplyv Októbrovej revolúcie, ktorý nemohol obísť ani Slovensko, hoci si to v Martine chceli navravieť. Praha tu bola — vzhľadom na vhodnejšie podmienky — v podstate len retranslačnou stanicou.

Vo vzťahu slovenských socialistických literátov k realizmu nachádzame podobné príčiny odmietania a negovania, ako sme ich spomenuli na českom prípade. Pristúpila však ešte tá okolnosť, že náš kritický realizmus sa orientoval len na dedinu, na roľníkov, v čom videli tiež len meštiacku ideológiu. Nechápali v tom čase úlohu roľníctva ako spojenca proletariátu. V polemikách preto nemilosrdne odhadzovali celú slovenskú literárnu minulosť ako len buržoáznu.

Tieto začiatky slovenskej socialistickej literatúry (nemáme na mysli tvorbu robotníckych autorov) sú formálne tiež poznamenané modernistickými postupmi. Nejde tu tak o nadväzovanie na domáce výdobytky Moderny — u nás do vojny existoval len symbolizmus a prvky dekadencie, ostatné smery sa nestačili veľmi rozvinúť — ale na expresionizmus, futurizmus, konštruktivizmus atď., ako ich mladí literáti poznali najmä z ruskej sovietskej a nemeckej literatúry českým prostredníctvom.

Aby nedošlo k nedorozumeniu: nechceme tvrdiť, že socialistická literatúra u nás i vôbec bola vo svojich začiatkoch priamym pokračovaním modernistických smerov. Nebola by to celá pravda. Ale Jilemnický, Poničan, Sirácky, Novomeský i Kráľ a ďalší snažili sa vyjadrovať nový obsah čiastočne postupmi, odkukanými z modernizmu. Nebolo to mechanické preberanie, bolo to overovanie si únosnosti tejto formy pre nové, socialistické myšlienky, ktoré považovali vtedy právom za najmodernejšie.

Jilemnický prvý, vďaka pobytu v Sovietskom zväze (nie vďaka svojmu češstvu), pod nárazom nových skutočností a skúseností, i pod vplyvom prehĺbenia si marxistického vzdelania zistil, že umelecké postupy kinematografických po-

viedok i *Víťazného pádu* nie sú tou pravou formou socialistickej literatúry, a nastupuje preto novú cestu.

To je však už otázka socialistického realizmu v tridsiatych a ďalších rokoch a v tomto príspevku šlo o domovské právo socialistickej literatúry u nás a o jej udomácnenie na Slovensku.

Zdeněk PEŠAT, Ústav pro českou literaturu, Praha

Chtěl bych říci jen několik poznámek k referátu s. Špitzera. Vyšel bych z jeho přístupu k slovenské literatuře 20. století. To, že zdůraznil ve svém referátě právě historické, vývojové pojetí slovenské literatury, že zároveň se pokusil o pojetí tzv. Slovenské moderny jako předpokladu slovenské socialistické literatury, je — myslím — neobyčejně závažné pro hodnocení literatury našeho století. K obdobným závěrům se propracováváme i u nás, v Čechách. Na těchto základech také koncipujeme náš 4. díl *Dějin české literatury*.

Nyní bych se chtěl dotknout dvou problémů, které vyplývají z referátu s. Špitzera. Nejdříve k otázce, v níž Špitzer navazuje na diskusi o socialistickém realismu, která před časem proběhla v Nové mysli. Jde o charakteristiku onoho dvojího proudu v dějinách literatury, který je odrazem dvojího uměleckého vztahu ke skutečnosti. S. Špitzer se sám distancuje od Parolkova označení tohoto dvojího proudu jako synekdochického a metaforického, správně kritizoval také stanovisko, které charakterisuje oba postupy jako subjektivní a objektivní nazírání. Jako nejvhodnější přijímá Špitzer pojménování Timofejevovo, který hovoří o napodobujícím a přetvářejícím principu. Ale ani toto označení nevystihuje ony objektivně existující dvě tendence v dějinách literatury. A to proto, že přetvářející prvek je nutně přítomen v každém uměleckém díle, je vždy vztah aktivní a nemůže být nikdy redukován na pasivní napodobení skutečnosti, její důsledně naturalistickou kopii. K tomu by nepochybně užívání těchto termínů zavádělo. Ostatně myslím, že je dost zbytečné hledat nová označení pro oba proudy, když se pro ně už dávno v literární vědě vžilo označení realismu a romantismu. Předpokládá to ovšem, že budeme rozlišovat mezi realismem a romantismem jako historicky danými směry v literatuře a mezi nimi jako dvěma tendencemi, které procházejí celými dějinami světové literatury. Ostatně zdůrazňuji, že v této podobě jde jen o problém terminologický a že konec konců toto třídění uměleckých děl do obou nejobecnějších kategorií je jen pomocné, je vlastně východiskem literárněvědné práce. Podstata naší práce spočívá jinde — v konkrétní analyse uměleckého díla a v odhalování jeho společenského smyslu.

Přesto bych chtěl v této otázce polemisovat se soudruhem prof. Bakošem, který dokazoval, že tyto nejobecnější kategorie měly jistý význam v minulosti, v přítomnosti však přestaly hrát svou úlohu, že se vznikem socialistického realismu se zároveň zlikvidoval i tento protiklad. Myslím, že tomu tak není, že oba tyto přístupy ke skutečnosti existují a budou — ovšem ve zcela nové podobě — jako určitá vnitřní hnací síla vývoje literatury — existovat i v socialistické literatuře. Uvedu dva příklady, které mě namátkou napadají. Nejdříve z nedávné minulosti české poesie, přibližně z let 1952—1953. Tehdy v ní převládaly ony objektivní tendence básníků střední generace — Skály, Školaudyho, Sedloně a pod. A tu se objevili mladí básníci Florián, Kundera, Šotola, kteří vnesli v teh-

dejší tvorbu výrazný subjektivní prvek, který zároveň — dnes z odstupu je to již možné říci — znamenal zřetelný pokrok v české poesii.

Druhý příklad můžeme najít v nedávné sovětské diskusi, v níž vystoupil spisovatel Někrasov s ostrou kritikou pateticky pojatého filmu režiséra Dovženka *Poema o moři*. Myslím, že i v této polemické srážce se konec konců v nových obměnách odráží onen dvojí vztah ke skutečnosti, který ovšem v socialistické společnosti nemá a nemůže mít vyhraněně antagonistickou podobu, který však i v ní má své oprávnění a který podle mého názoru v obměnách existuje už od nejstarší umělecké literatury (znal ho už Aristoteles) a ne teprve od 18. nebo 19. století.

A nyní druhý problém. Týká se pojmu modernismu, jak s ním pracuje s. Špitzer, totiž jako se souhrným názvem pro určité směry a tendence v literatuře 20. století, jako byl impresionismus a pod. Nechci naprosto polemisovat se základním přístupem s. Špitzera k těmto směrům; tento přístup je správný a razí cestu k tomu, abychom marxisticky viděli jejich úlohu. Avšak tím, že všechny tyto směry shrnul pod obecný název modernismu a operoval jen s tím a přitom málo přihlížel k specifické podobě jednotlivých směrů a tendencí, odmítaje více méně i jejich konkrétní v historii ustálené označení, myslím, že takový postup zabraňuje vidět jejich hlubší diferencovanost. Vždyť právě analysa jednotlivých směrů a tendencí a ne modernismu vcelku nám jedině může ukázat jejich historicky konkrétní spoločenskou úlohu, stejně jako odhalit progresivní a reakční tendence uvnitř těchto směrů.

Ostatně — abych skončil opět tak, jak jsem začal, totiž otázkami terminologickými — myslím, že sám pojem „modernistické umění" je nejen nešťastný, ale nakonec i nesprávný. Nešťastný proto, že má v sovětské literární vědě velmi vyhraněný obsah. Ilja Erenburg ho sice ve svých *Francouzských sešitech* vysvětluje tak, jak my ho chápeme, jako zaujetí pro současnost, avšak současně cituje i ruský výkladový slovník, kde modernismus je charakterisován jako „úpadkový směr v umění a literatuře konce 19. a začátku 20. století, nepřátelský realismu a mající rysy dekadence a zčásti mysticizmu". Je přirozené, že tato dvojí explikace jednoho pojmu by mohla vést k řadě zbytečních nedorozumění. Avšak užívání tohoto pojmu je, alespoň v literární historii, i nesprávné, neboť vlastně shrnuje pod jednu střechu velmi různorodé a protichůdní jevy a ve skutečnosti zastírá problém, o který nám především jde: o nedogmatickou, historicky konkrétní analysu literatury 20. století.

Miloslav NOSEK, Ústav pro českou literaturu, Praha

Předností referátu byly dvě věci: především důraz, který v něm byl položen na konkretně historický proces formování socialistické literatury; za druhé pak zřetelné úsilí o „otevřenou" koncepci socialistického realismu, umožňující překonat teorie „přímého skoku" — názory, podle nichž se socialistický realismus jakoby přímou cestou zrodil z kritického realismu.

V souvislosti s tím se s. Špitzerovi podařilo zdůvodnit a začlenit jako nutný mezičlánek široký okruh skutečností, které označil jako výsledky „moderních směrů".

Chtěl bych krátce upozornit na dvojí spřesnění, které bude nutno provést u pojmů, s nimiž jeho referát pracoval.

Nejprve v otázce literárního realismu. Ten zde byl společensky situován jako druh umění adekvátní postoji ke skutečnosti, který vzniká po buržoasních revolucích a který přináší v poměru k nové konstituující se vládnoucí vrstvě kritiku jejího světa. Tato teze má jistou historickou omezenost; platí až pro vyšší vývojové stadium, jemuž v evropské literatuře odpovídal např. realismus Flaubertův či naturalismus Zolův. Realismus v literatuře má však širší noetické znaky. Tendenci k realizmu lze zhruba sledovat dříve, již vlastně tehdy, kdy se buržoasie připravuje ke své revoluci a potřebuje si uvolnit cestu v nezkreslujícím poznání objektivní skutečnosti. I v literatuře se začíná uplatňovat takový postoj ke skutečnosti, jehož umělecká realisace vychází ze závazné shody mezi literárním obrazem a skutečností v něm vyjadřenou (kriteria věrnosti, pravdivosti literárního obrazu atd.). Z tohoto vývojového stupně odvozoval Engels i známe dialektické antinomie realistického románu na příkladě Balzacově, vztah detailu a celku, individuálního a obecného v literárních typech. Desilusionismus, který v referátu byl představen jako základní typ realismu, je hodnota odlišná, založená již v podstatě na odporu k „nepřátelské" skutečnosti (Flaubert); v jeho pozadí stojí nedůvěra k přesné paralelnosti skutečnosti empirické s jejím objektivním uměleckým zachycením. Není náhodou, že ji doprovází sílící tendence potlačit všechny činitele, které se mohou stavět mezi realitu a její literární zobrazení. Bude tedy věcí konkrétního rozboru, odhalit podle specifických podmínek v jednotlivých národních literaturách typisační možnosti a smysl jednotlivých stupňů realismu; rozlišit, v čem byla progresivní síla „realističnosti", do jaké míry mohl realistický obraz stupňovat negaci soudobých rozporů ve skutečnosti a v čem je ilusivně překrýval, neboť např. desilusionismus byl současně i východiskem k pasivnímu „obkreslování" skutečnosti, která s sebou nesla známé rysy popisnosti, mechanického zachycování jevů aj.

Konkretně vymezit a historicky určit bude nutné i pojem tzv. modernosti, jenž byl v referátu rozšířen na celé vývojové období.

Dr. Ján BREZINA, Ústav slovenskej literatúry, Bratislava

Vo svojom diskusnom príspevku chcem prehovoriť k situácii predchádzajúcej vznik socialistického realizmu u nás. Budem hovoriť o jednej z mnohých polemík, ktoré sprevádzali jeho vznik, a to o Royovej polemickej básni *Epištola* z r. 1924, namierenej proti novej poézii Jána Poničana, resp. proti jeho básni *Rezignácia.*

Je menej známe, že literárne dedičstvo symbolistu a takzvaného dekadenta Vladimíra Roya obsahuje i mnohé básne silného sociálneho, ba takmer revolučného pátosu. Spomeniem tu aspoň básne *Carmagnolet mocnému streštencovi, Pieseň práce, Rozbehnúť sa a nepreskočiť* a *Druhovia,* ktoré sú písané pred prvou svetovou vojnou. Z Royových poprevratových básní treba tu za mnohé iné uviesť aspoň jeho protifašistickú báseň *Nietzschemu* alebo báseň *Ruskému umelcovi,* v ktorej slove je sila hrdosti na veľkú „Ruskú mať" i chápajúca liečivá trvalá láska k nej. V čase nevraživosti ku vtedajšiemu Rusku vyjadruje sa o ňom ako o „bratskej zemi", ako to robí v básni *Gregorovi-Tajovskému.* Ctí si a obdivuje veľkých ruských spisovateľov Tolstého, Dostojevského a Turgeneva, no i Gorkého a Jesenina a pomáha tak nevdojak topiť ľady predsudkov, pomáha zažínať fakľu tým, ktorí ju vniesli do doby, v ktorej žijeme. V Royovej poézii križujú sa vcelku štylistické postupy symbolizmu a realizmu.

Aby však v dobe po prevrate mohol niekto trvale priľnúť k skutočným záujmom ľudu, ktorý sa po Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii a revolučných udalostiach u nás čím ďalej viac diferencoval a aby mohol objektívne zobrazovať povojnovú skutočnosť v jej bohatej zložitosti, musel sa prebojovať k vedeckému svetonázoru. A keďže Roy sa k nemu z rozličných vnútorných i vonkajších príčin neprebojoval, zostáva jeho tvorba i po prevrate protirečivá, čo dokazuje i skutočnosť, že po mnohých progresívnych básňach môže napísať spomenutú báseň *Epištola,* ktorá je výraznou obhajobou idealistického zmýšľania a ktorá, stojac v zbierke vedľa uvedených progresívnych básní, zoslabuje ich účinnosť. Royovu básnickú tvorbu možno a treba analyzovať z hľadiska historických spoločenských potrieb a podmienok, ktoré ju vyvolávali a v rámci ktorých pôsobila. A báseň *Epištola* pre svoj charakter si priamo vynucuje hovoriť tu detailnejšie i o týchto podmienkach.

Epištola je básnickou polemikou s básnikom Jánom Poničanom, resp. s jeho básňou *Rezignácia,* ktorá vyšla r. 1923 v zbierke *Som, myslím, cítim a vidím, milujem všetko len temno nenávidím.* V podstate ide pri týchto básňach o stretnutie idealistického a materialistického svetonáhľadu ich tvorcov. Básnik Poničan sa cíti bohom, pretože má milú, s ktorou môže stvoriť človeka. Záleží mu na šťastí a láske pozemskej, zatiaľ čo idealistický básnik Roy kladie vo svojej básni dôraz na „večnú lásku Boha — Života".

Poničanova báseň je nadpísaná slovom *Rezignácia,* s ktorým sa tak často možno stretnúť i v poézii Vladimíra Roya. Rozdiel medzi týmito vedúcimi predstaviteľmi dvoch básnických generácií môže vyniknúť i vtedy, keď sa pozrieme, aký je pojem slova rezignácia v uvedenej Poničanovej básni a v básňach Royových. Citujem k tomu najprv úryvok z básne Jána Poničana:

Som bohatý, veľmi bohatý:
Mám milú,
— a že mám milú — — som Boh.
Áno! —
— pozemský Boh!..
Ja s mojou milou spolu
mohol bych stvoriť: človeka!
— Smejete sa?
Nuž dobre. Odídem. S milou.
Medzi zvery: do lesa...

Poničanova „rezignácia" je, ako vidno, vlastne odbojným protestom proti obklopujúcej ho meštiackej spoločnosti, je, povedali by sme, hodenou rukavicou tejto spoločnosti, ktorá nevie chápať básnikov nový vzťah k žene a svetu, zbavený idealistickej príťaže. Odchod do lesa je tu východiskom, predpokladom k tomu, aby si lyrický hrdina básne uchoval svoje pozemské, ľudské šťastie, ktoré ho robí silným.

Naproti tomu Royov lyrický hrdina sa uchyľuje do prírody z nešťastia, sklamania i rozorvanosti a príroda tieto jeho pocity často len zosilňuje (nie je preto náhoda, že najčastejším obrazom prírody býva u Roya jeseň). Obsah jeho rezignácie nemá vždy objektívne aktivizujúci význam. I láska v očiach starnúceho básnika býva v tej dobe na rozdiel od Poničana len vznetom „čo duši nedá utlú techu".

A do lesa sa Royov hrdina najčastejšie uchyľuje s takýmito pocitmi:

Som ustatý a uštvatý, sťa jeleň,
čo v temne lesa hľadá úkryt istý,
bezpečnosť kľudu, prameň chladný, čistý...

Roy v zápase so spoločnosťou podliehava často aj preto, že nemá o nej taký jasný obraz, ako má napr. Poničan, nevediac často rozlíšiť kto mu je v nej priateľom a nepriateľom. A aby uchoval v sebe vôbec schopnosť žiť, utieka sa uštvaný a osamelý k rezignácii. Kým teda Ján Poničan je i vo svojej rezignácii provokatívne optimistom, posilňujúc sa optimizmom novej, mohutnejúcej spoločenskej triedy, Royova rezignácia vyjadruje ustatosť a pesimizmus starého, odchádzajúceho sveta buržoázie.

Obdobné rozdiely u Roya a Poničana možno vysledovať i z obsahu pojmu človek, o ktorého obom básnikom predovšetkým ide v ich poézii. Kým z Poničanovej básne, kde sa povyšuje človek na úroveň predstavy o bohu, akoby rezonoval Gorkého výrok „človek, to znie hrdo", Royovi človek

...nie je bohom úbožiačik
a je len útly, drobný žiačik,
čo chodiť musí veľkej do školy...

Roy hodnotí tu človeka z pozície kresťanskej ideológie, vyznávajúc, „že len hlina sme, len hlina" a z tejže pozície pokladá „odpadlíka" Poničana za „slepca" a „bludného brata", ktorého treba primäť k poznaniu, že „som len človekom" a priviesť ho ku „kajaniu".

Ako starší a skúsenejší básnik, vplývajúci na viacerých mladých poprevratových básnikov, robí si nároky učiť i mladého, v tom období trocha anarchistického básnika Poničana, že byť poetom je dar od boha a že chcieť sa cítiť sám bohom „je podujatím veľmi pochybným". Láskavo mu dovoľuje, že sa môže cítiť „Apollom trebárs gréckych povestí" — len nie povestí kresťanských.

Obidva názory, do ktorých vyúsťuje smerovanie Royovej a Poničanovej básne, podmieňovala doba, dobová problematika stretania dvoch svetonázorov, ktorá primäla Roya k napísaniu básne *Epištola,* bola i preň naliehavejšia a komplikovanejšia, než sa na prvý pohľad z jeho básne zdá. Avšak v uvedenej básni nedíva sa na túto problematiku očami básnika, lež cez okuliare scholastického teológa. Preto jeho básnická polemika je plná až zarážajúco naivného moralizátorského horlenia a mystiky a postráda opravdivý básnický zápal a hĺbku, ktorá nechýba básni Jána Poničana, orientujúceho sa časťou svojej tvorby na vtedajšiu českú proletársku poéziu, reprezentovanú S. K. Neumannom a Jiřím Wolkerom. Nemohla teda presviedčať toho, komu bola priamo adresovaná. A keď Roy túto veršovanú polemiku predsa neskôr zaradil do svojej básnickej zbierky, nezaprel v sebe náboženského kazateľa, cítiaceho, že svetonázor, ktorý v básni tak vehementne obhajuje, dostáva v tej dobe čím ďalej väčšie trhliny.

Avšak zaujímavejšia než sama Royova báseň je tu skutočnosť, že na literárnom poli vôbec došlo u nás k takémuto otvorenému stretnutiu dvoch svetonázorov, k akému by ešte pred niekoľkými rokmi nebolo mohlo dôjsť. Veď ešte i v prvých rokoch po vojne mnohí slovenskí básnici priamo či nepriamo prispievali svojimi veršami k upevňovaniu kresťanskej ideológie a nenašiel sa nik, kto by svojím dielom otvorene s nimi polemizoval. Za niekoľko rokov od Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie aj slovenská literatúra silnejšie než dovtedy sa začala prevrstvovať smerom doľava, a to už nielen vo svojich tzv. okrajových

zložkách. Napomáhala tomu čoraz väčšia diferenciácia spoločenského života u nás, vyostrenie spoločenských protikladov, podporované nedobrou hospodárskou situáciou na Slovensku, no predovšetkým definitívne víťazstvo ideí Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie v Sovietskom sväze, aktivita más i u nás a založenie Komunistickej strany Československa r. 1921.

Odraz ekonomických a politických pomerov na slovenskú literatúru je priamejší než kedykoľvek predtým. Predsa však ani v tejto dobe nedeje sa priamočiare a bez urputných zápasov. Práve naopak, slovenská literatúra prechádza zložitým dialektickým vývinom, ktorý súčasníci často nazývali chaosom, zmätkom a krízou slovenskej literatúry. Tento chaos odzrkadľoval sa však najviac v hlavách tých, ktorí jasne nepostihovali dva hlavné prúdy v literatúre, zápasiace o prvenstvo nielen u nás, ale v celej Európe.

Búrlivé literárne diskusie po víťazstve Októbrovej revolúcie viedli sa i v samom Sovietskom sväze, doznievajú tam až do konca dvadsiatych rokov. Ich ohlas prenikal aj do Čiech a odtiaľ na Slovensko. Medzi mladými, začínajúcimi spisovateľmi prevládajú novátorské nálady a s tým súvisí úplné negovanie tradície, rozmáhajúce sa u nás najmä pod vplyvom Proletkultu. Nemoderný je v tej dobe nielen Hviezdoslav, v očiach kritikov nenachádza milosť ani Krasko a tým menej Roy, ktorý svojimi dvoma zbierkami, vydanými r. 1921, ešte vari ani dobre nestačil preniknúť do vedomia celého nového čitateľského publika. Urx recenzujúc v Pravde chudoby Poničanovu zbierku *Som* . . . , víta ho ako básnika modernejšieho než Krasko. Kraskove básne pokladá za dokument vtedajšej smutnej doby, za ohlas umierajúceho sveta meštiackého, ktorý vyvrcholil práve v symbolizme a módnej dekadencii.

Aj keď neskorší vývin ukázal, že takéto porovnanie Poničana s Kraskom kríva, najmä ak už môžeme kvality oboch básnikov porovnávať na základe celkových ich umeleckých profilov, predsa zostáva faktom, že po proletárskych autoroch Václavovi Chlumeckom a iných, ktorí svojou tvorbou bezprostredne reagovali na svetodejný vznik Októbrovej revolúcie, básnik Ján Poničan je jedným z prvých priekopníkov kvalitatívne novej, socialistickej literatúry u nás, a to tak svojimi odvážnymi článkami o poslaní literatúry, písanými najmä v prvej polovici dvadsiatych rokov, ako i svojimi, najmä neskoršími veršami, ktoré v časoch silnejúceho triedneho napätia vyvolávali u vtedajšieho čitateľského publika nadšenie i odpor.

Poničan literárne vyrastal v Prahe, ktorá v prvých povojnových rokoch bola centrom i slovenského kultúrneho života, zhromaždišťom mladých slovenských umelcov. Zúčastňoval sa na prudkých ideových zápasoch slovenského študentstva ako člen spolku Detvan a redaktor Mladého Slovenska, politicky sa formoval najmä vo Voľnom združení študentov socialistov zo Slovenska a v Komunistické studentské frakci i v komunistických časopisoch Pravde chudoby, Spartaku, Dave a inde. Edo Urx r. 1924 videl v Jánovi Poničanovi básnika, ktorý vedel prísť v pravý čas. Pozrime sa, ako vo svojom článku *Proletársky básnik*, uverejnenom v Pravde chudoby, opisuje literárne pomery u nás v dobe tehotnej umením socialistickým: „Musela konečne v slovenskej literatúre prísť doba, už veľmi žiadaná, keď prestane to večné bedákanie, vlastenecké horlenie a „realistické" popisovanie ľudu a keď zaznie nový hlas, hlas odboja a lásky, kde novými očami sa bude básnik dívať na človeka, vidiac biedu a rozoznávajúc dobré od zlého"... a ďalej pokračuje: „Panenskosť slovenskej literatúry? Vlastenectvo? To mizne pod heslom: Proletári všetkých zemí spojte sa! Sú malicherné a ne-

užitočné." Aj pozdejšia história vcelku dala za pravdu týmto Urxovým jasnozrivým slovám, hoci v tej dobe ani Urx sa nevyhol chybám pri paušálnom rúcaní „ikon", pri negovaní slovenskej literárnej tradície.

V takejto spoločenskej a literárnej situácii vznikali nové zbierky Vladimíra Roya a Jána Poničana, v takejto situácii písal Poničan svoju odvážnu báseň *Rezignácia,* na ktorú odpovedal básňou *Epištola* dotknutý Roy. Aj ona svedčí, že socialistický realizmus nevznikal u nás ľahko, ale musel si svoje miesto v slovenskej literatúre krok za krokom prebojovávať, byť v neustálom zápase o nové i s konzervatívnym zmýšľaním takzvaných tradičných spisovateľov.

Doc. Miloš TOMČÍK, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Aby som bol úprimný, musím povedať, že doterajší priebeh diskusie ma nejako neuspokojuje. Najmä preto nie, že sa naša rozprava pohybuje v akomsi všeobecnom — dosť širokom rámci — a že v podstate neodpovedá na otázky štúdia a vzniku socialistického realizmu v našej literatúre dvadsiatych a tridsiatych rokov a na problémy toho prúdu v slovesnom umení, ktorý má u nás dominujúce postavenie po r. 1948.

Myslím, že je správne, ak sa v referáte nastolili isté postuláty, ktoré sa novým spôsobom približujú k výkladu socialistického realizmu. J. Špitzer sa pokúsil aj konkrétnou analýzou niektorých umeleckých smerov, príp. diel niektorých spisovateľov, posunúť túto problematiku trochu ďalej, ako bola v nedávnych časoch.

Ako je známe, donedávna sme určovali vlastnosti socialistického realizmu v podstate na úzkej báze a dávali sme neraz do úzkej súvislosti (až mechanickej) socialistickú literatúru najmä s kritickým realizmom. Z dnešného referátu i diskusie nadobúdam však dojem, že ak sa usilujeme túto problematiku postaviť do iného svetla, vzniká nám čiastočne určité nebezpečenstvo, že opäť nebudeme uvažovať o otázkach vývinu literatúry v širších reláciách, ale len z hľadiska vývinu literárnych foriem.

Čo mám tu na mysli? Je všeobecne známe, že proletárska literatúra a potom literatúra socialistického realizmu sa rozvíjala až po r. 1918, i keď je nesporné, že už predtým vznikli niektoré významné diela socialistického realizmu, najmä v literatúre ruskej. Nie je náhoda, že až po r. 1918 vzniká tento prúd v literatúre a na rôznom stupni a rôznou kvalitou sa upevňuje v jednotlivých národných literatúrach najprv v Sovietskom zväze a potom v tvorbe národov západnej a strednej Európy. Po r. 1918 vyrastalo celé slovesné umenie (a aj ostatné druhy umenia) predovšetkým z reakcie na minulosť, na fakty prvej svetovej vojny. Citové zážitky mladej generácie, jej intelektuálne formovanie sa vyvieralo jednak z odporu oproti vojne, jednak z túžby vytvoriť si kladný životný ideál, ktorý by bol schopný prekonať určité krízy tej spoločnosti, ktorá umožnila vznik prvej svetovej vojny.

Naznačený citový a intelektuálny moment vo vzťahu k životu je možné skutočne objaviť vo všetkých národných literatúrach. Pritom ale tento zážitok (osobný, mravný, politický atď.) mal v podstate rozdielne umelecké prejavy. Napríklad vo Švajčiarsku vzniká už v čase prvej svetovej vojny hnutie dadaizmu, z ktorého sa neskoršie vyformoval surrealizmus ako jedna z foriem anarchizmu, orientovaného proti meštiackej spoločnosti. V Nemecku sa v období prvej svetovej vojny rozvinul expresionizmus, pričom tento smer neodpovedá celkom

Croceho poňatiu expresionizmu v oblasti všeobecnej estetiky. Tieto pohyby a presuny v európskom umení odráža do značnej miery aj slovenská a česká poprevratová literatúra. Pretože u nás vznikol r. 1918 nový štátny útvar, ktorý v rámci buržoáznej demokracie zabezpečil pre slovenský národ značné práva, cítila sa na jednej strane potreba zachovať kontakt s európskym umeleckým dianím, ale na druhej strane vzhľadom na postavenie Slovenska v rámci prvej republiky, na formy jej politického života táto reakcia na európsku modernu musela byť špecifická a nesie v sebe naozaj mnohé zvláštnosti.

Ak dnes prichádzame k náhľadu, že v istých reláciách treba hovoriť o tom, že socialistický realizmus má svoje korene aj v modernizme alebo s ním historicky súvisí, potom musíme konštatovať, že modernizmus je v zmysle spoločenskom aj estetickom širokým pojmom, ktorý sa doteraz rozdielne chápal, lebo sa aj v tvorbe rozdielne prejavoval. Ako sa už povedalo v diskusii — musíme aj v modernizme hľadať ďalšie vnútorné prúdy, ktoré vytvárajú protikladné kultúrne vrstvy, mnohoznačné umelecké fakty a aj konkrétne literárne skutočnosti.

Uvedomme si len, že sú veľké diferencie v rozvoji modernej literatúry medzi situáciou v Čechách a na Slovensku už po r. 1920. Ak v Čechách literárna moderna po r. 1918 vychádzala zo Šrámka alebo smerov príbuzných senzualistickému vnímaniu skutočnosti, slovenská moderna nemala takéto vlastnosti, ale sa vo svojom nástupe primkla ešte k symbolizmu a druhá časť moderny prešla podobne ako v Čechách na revolučné pozície. Pritom kryštalizačný proces pokrokových prúdov v českej a slovenskej literatúre nebol časove úplne paralelný. Na Slovensku sa zrodila proletárska literatúra neskoršie ako v Čechách. Naproti tomu jej teórie i prax zotrvávali dlhšie pri živote. Závažným impulzom pre rozvoj pokrokového slovesného umenia v obidvoch našich národných literatúrach boli Wolkerove články o otázkach proletárskeho umenia. Po Wolkerovej smrti opustila však časť mladej českej generácie posty revolučnej literatúry a prostredníctvom poetizmu vyjadrila skôr sviatočný než hlboko triedny a revolučný vzťah ku skutočnosti. Na Slovensku bolo naproti tomu ešte do r. 1925 hnutie proletárskeho umenia dosť jednotné, čo vidíme v mnohých konkrétnych stanoviskách niektorých príslušníkov vtedy utvorenej skupiny DAV napr. k časopisu Disk, k časopisu Pásmo i k iným orgánom, kde sa utvárali odlišné tvorivé princípy oproti proletárskej literatúre.

Z toho vyplýva, že problematiku modernizmu treba chápať historicky a z hľadiska všetkých vývinových momentov, ktoré sú obsiahnuté v celom literárnom procese.

Pokiaľ ide o otázku vzťahu napr. realistických foriem umenia a tých foriem, ktoré by sme mohli označiť azda za formy moderné alebo neoromantické, myslím, že tu nám dáva dobré teoretické východisko známa stať Zd. Nejedlého *O realizme pravom a nepravom.* V tejto práci, ktorá je zhrnutím skúseností najmä z vývinu výtvarného umenia, Zd. Nejedlý sa nepriamo dotýka všetkých problémov umeleckej tvorby. V skratke je tu obsiahnuté mnoho z toho, čo je vlastné vývinu českej literatúry od polovice minulého storočia až po súčasnosť, pričom Nejedlý vyjadruje, akými etapami prechádzal český realizmus.

Z týchto jeho záverov je možné veľa aplikovať aj na slovenské pomery a v súčasnej dobe aj na to, v akom vzťahu je realizmus k umeniu vôbec a k modernému umeniu zvlášť. Tu je dôležitá tá základná téza, kde Zd. Nejedlý hovorí, že nie prvým kritériom býva vždy realizmus, ale umenie, pretože umenie je tvorenie, a tvorba to je niečo nového. Súčasne Nejedlý zdôrazňuje, ako sa má naše

novšie umenie zmocňovať niektorých umeleckých zložiek, ktoré sú síce vlastné určitým vyhraneným moderným smerom, ale predsa len prekonávajú tieto smerové danosti a môžu sa stať organickou zložkou súčasnej socialistickej literatúry, ktorá smeruje k socialistickému realizmu.

Domnievam sa, že domyslenie tejto Nejedlého state by nám v mnohom pomohlo osvetliť ako otázky našej medzivojnovej avantgardy, tak aj otázky etapovosti realizmu od polovice 19. stor. po dnešok. Pritom si myslím, že ani dnes nie je možné z konštatovania, že v našom spoločenskom prostredí — v Čechách a na Slovensku — patrili k pokrokovým prúdom aj niektoré moderné smery, dospieť k záveru, akoby sa socialistický realizmus nestýkal nikde a v ničom s kritickým realizmom.

V Aragonovom článku *Nazývajme veci pravým menom* sa hovorí, že každý spisovateľ, ktorý sa pokúša vytvoriť v umení skutočne niečo závažného, netvorí len z vlastného subjektu a z určitých triednych aspektov, ale sa usiluje začleniť svoje dielo do celého organizmu národnej kultúry. Dá sa povedať, že týmto smerom išli u nás predstavitelia socialistického realizmu už v 30. rokoch. Výrazne sa to prejavuje najmä v diele P. Jilemnického po r. 1930. Jeho tvorba bola jednou z foriem, ako pokrokové umenie nevyhnutne preniká do celého ústrojenstva národnej kultúry. Jilemnického próza sa stala takým umením, kde už nebolo možné uvažovať o tom, či jeho romány patria alebo nepatria do vývinu nášho slovesného umenia.

Diela P. Jilemnického nemožno považovať len za umelecký výraz ideológie marxizmu-leninizmu v literatúre. Jeho tvorba ako aj tvorba ostatných príslušníkov socialisticko-realistického prúdu nášho umenia zvýrazňovala logiku nášho národného a politického života medzi dvoma vojnami a vyjadrovala záujmy väčšiny národa. To znamená, že pri skúmaní vzniku socialistického realizmu — popri zisťovaní mnohých nových momentov, ktoré nastali v našej literatúre po r. 1918 — treba predsa len prihliadať i k viacerým faktom spoločenských, národných a umeleckých tradícií. Pritom je pochopiteľné, že tradíciu nechápeme konzervatívne, a preto ani nemožno mechanicky priradiť socialistický realizmus ku kritickému realizmu. Súčasne však nemôžeme diela, ktoré navodili nový estetický a mravný ideál a mali závažný spoločenský dosah, hodnotiť iba v reláciách estetických a v reláciách moderných prúdov, majúcich dominujúce postavenie u nás po r. 1918.

To rozhodne neznamená, že by sme mali obchádzať tieto momenty vo vývinovom procese. Spomínate si iste na stať sovietskych vedcov, ktorá vznikla pod vedením D. D. Blagoja (*Vývinové zákonitosti umeleckej literatúry*), kde sa zdôrazňuje, že literárna veda má skúmať vlastnosti novších umeleckých smerov a súčasne si má všímať, v akom vzťahu sú tieto smery k niektorým zložkám pokrokového, príp. socialistického umenia. Z toho by pre nás vyplynulo, že pri hodnotení napr. povojnovej prózy by sme sa mali zamýšľať, ako sa podieľa expresionizmus na formovaní povojnovej mladej generácie. Ani expresionizmus nebol chápaný jednotne. Najviac rozpracovala jeho problematiku brnenská Literární skupina, ktorá vydala svoj manifest v časopise Host r. 1922. Na Slovensku bolo v tomto ohľade hodne nejasností. Ale pritom všetkom konkrétna prax P. Jilemnického a iných spisovateľov ukazuje, že predsa len súvislosti s expresionizmom u nás boli. A i z tohto hľadiska sú dvadsiate roky prípravným štádiom pre socialistickú literatúru, ktorá nadobudla výrazné formy a uznanie najmä v rokoch tridsiatych.

Zakončil by som tým, že pri riešení problémov umeleckej tvorby popri uplatňovaní objektívnych spoločenských kritérií nemožno obchádzať také zložky, ktoré súvisia s umeleckou osobnosťou, s talentom spisovateľov atď. V dnešnom referáte aj v diskusii sa — myslím — o tomto alebo nehovorilo, alebo sa to spomínalo azda celkom okrajovo. Tvorivý subjekt však rozhoduje v hlavnej miere o sile a hodnote umeleckého diela. Ide o to, aby sa aj umelecká osobnosť vysvetľovala, ponímala v takom zmysle, ako o tom hovoril K. Marx. Podľa neho je osobnosť akýmsi priesečníkom mnohorakých prúdov, ktoré prebiehajú v určitej spoločenskej etape, v istej konkrétnej situácii. Keď uvážime túto okolnosť, prídeme naozaj k tomu, že je celkom logické, ak literárny proces vykazuje ohraničené vývinové etapy a naznačuje nám aj z hľadiska 20. a 30. rokov rozdielnu situáciu pokrokovej a socialistickej literatúry. Autori, ktorí stelesňovali maximum talentu a ktorí mali mnoho cenných politických a životných skúseností progresívneho charakteru, boli schopní vytvoriť diela vyjadrujúce novú etapu literárneho diania. Z činov týchto spisovateľov 30. rokov vyrastá aj súčasná tvorba.

Dominik TATARKA, spisovateľ, Bratislava

Prvá moja poznámka sa bude týkať — čoho sa už dotkol súdruh Bakoš — toho najgeneránejšieho aspektu, tých dvoch tendencií: zobrazujúcej a pretvárajúcej. Tu som akosi čakal a myslím, že aj súdruh Špitzer mal túto tendenciu nejakou značnou okľukou sa dostať aj do súčasnosti. Zrejme, keby ste sa spýtali ktoréhokoľvek výtvarníka a spisovateľa v súčasnosti, i toho najreálnejšieho, nemohol by vám prisvedčiť, že raison d'être jeho realistickej maľby je nápodoba alebo spodobenina skutočnosti. Tam je akosi naša najväčšia slabina, pretože naozaj hľadať raison d'être umeleckého diela realizujúcich tendencií v nápodobe, je — myslím — čosi pomýlené. Pozrime sa na výstavu skupiny 29. augusta a pozrime sa na mladých výtvarníkov Šimurdu, Filu. Tam by sa rozvíril medzi nami veľký boj. Bol by to boj — žiaľbohu — aj naším prispením, pretože sme otázky dosť nevyjasnili, bol by to boj veľmi zmätený. Bol by to boj, ktorý by sa skončil bez výsledku. Zrejme, veľká časť našich súčasníkov vidí v diele našich umelcov skupiny 29. augusta a v jednotlivých dielach našich najmladších výtvarníkov asi rovnako približný výraz, najbližší ich životnému pocitu, obsahu životnému, rytmu života atď., poňatiu práce atď.

Zdá sa mi, že trocha akademicky diskutujeme. Nie preto, že by som — božechráň — akosi podceňoval poznatky a podstaty, ktoré vyslovil súdruh Špitzer a ktoré som s veľkou radosťou počúval z úst mnohých diskutérov, ale iba vtedy nám bude táto naša teória akosi užitočná, keď — povedzme — dnes, ako sa rozídeme, môžeme zasiahnuť do boja — dajme tomu — ktorý sa môže rozvíriť okolo skupiny 29. augusta, alebo ktorý sa chcel rozvíriť okolo knižky súdruha Alexandra Matušku. Nerozvíril sa a zdá sa mi, že nie iba preto, že by sme určité pojmy nemali vyjasnené. Nazdávam sa, že je tu menej ochoty prebojovať svoj názor, svoje poňatie umeleckého diela, svojho kritického diela, svojho výtvarného diela i za takú cenu, za akú doluje míner alebo baník v bani.

Každý baník ráta, že mu kameň capne na hlavu, ale prosím, capne. Baník,

ktorý chodí do bane s určitým pátosom, má určitú mravnú oporu v tých, čo s ním pracujú, na ktorú zabúdame, ktorú si neuvedomujeme. Čiže to, čo bolo také sympatické na modernistoch v prvej republike, že sa zgrupovali v niekoľko divadelníkov, hudobníkov, výtvarníkov a mali odvahu ísť proti celkovému vkusu, vystúpiť proti agrárnemu náboženstvu a čosi prebojovať.

Dnes sa mi zdá — prepáčte, ak sa niekoho dotýkam — že tejto odvahy, tejto boľševickej bojovnosti akosi niet a skôr sa tak radi postavíme na akademické stanovisko povediac si „áno, dovtedy a dovtedy hovoríme, napr. do r. 1945, ale od r. 1945 je už iný typ problematiky". Ja myslím, aby sme si toto nenavrávali, myslím, že to nie je pravda. To je tá podstata veci, ktorú som chcel povedať.

Aby som sa vrátil k tej myšlienke, s ktorou som začínal, na to rozdeľovanie, na zobrazujúci a pretvárajúci realizmus, mohli by sme povedať aj tak, že proti takému postupu a proti takému poňatiu možno postaviť umenie bojujúce a umenie akademické. Akademizmus v umení mi je odporný práve tak ako akademizmus vo vede. Akademizmus vo vede, povedzme v spoločenských vedách, znamená zaregistrovanie problémov, dodatočné osvetlenie tej problematiky, ktorá už vychladla a ktorá sa vlastne nikoho bezprostredne nedotýka. Vidíte, ako sa akademizmus každého druhu šíri, ako je pohodlný a oportúnny vo všetkých druhoch umeleckej a kultúrnej tvorby.

Dr. Marian VÁROSS, Kabinet teórie a dejín umenia, Bratislava

Súdruh Špitzer na jednom mieste svojho referátu spomína protirečenie medzi umením pravdivo zobrazujúcim a nepravdivo zobrazujúcim život ako protirečenie vývinu v dejinách umenia. Zdá sa mi, že tento protiklad nie je priliehavý, pretože otázka pravdivosti alebo nepravdivosti (napriek tomu, že je veľmi členitá) je otázkou umenia ako takého, a nie je rozporom vo vnútri samého umenia. Myslím, že pravdivo možno zobraziť život tak z hľadiska napodobujúceho, ako aj z hľadiska pretvárajúceho princípu a že umenie, ktoré je nepravdivé, nie je vôbec umením. Hovoril o tom aj Zdeněk Nejedlý v úvahe, ktorá je veľmi dobre známa.

Ďalšiu poznámku mám k tomu miestu referátu súdruha Špitzera, na ktorom odvodzuje potrebu realistickosti socialistického umenia z rozkladu buržoázneho umenia. Domnievam sa, že túto formuláciu by bolo treba spresniť, lebo realizmus umenia má byť nielen reakciou na súčasnú situáciu buržoáznej kultúry, ale má i svoje pozitívne a vnútorné dôvody.

Teraz niekoľko problémov týkajúcich sa nášho umenia v 20. a 30. rokoch. Myslím, že teoretické premisy obsiahnuté v referáte súdruha Špitzera bolo by potrebné analyzovať a overovať na základe bohatého, konkrétneho a pokiaľ možno kompletného materiálu z vývinu slovenského socialistického umenia všetkých odvetví. Dosiaľ, žiaľ, vznik a vývin nášho socialistického umenia býva riešený izolovane literárnymi, výtvarnými a ďalšími teoretikmi. Myslím, že by došlo k zaujímavej debate, keby sme sa spojili a pokúsili sa z aspektov viacerých umeleckých disciplín načrtnúť vznik a vývin socialistického umenia u nás počnúc od 20. a 30. rokov. Výtvarno-historický materiál, ktorý máme k dispozícii z tohto obdobia, je veľmi zaujímavý a istotne by prispel k vy-

jasneniu tejto základnej otázky. Spočiatku sú zárodky socialistického výtvarného umenia na Slovensku späté so skupinou výtvarníkov maďarskej národnosti, ktorí sa vyjadrujú prevažne vo formách expresionistických. Koncom dvadsiatych rokov nastupuje potom Koloman Sokol, ktorý je prvým významným slovenským reprezentantom proletárskeho výtvarného prejavu a od ktorého vyrastá ďalšia tradícia sociálnych a socialistických problémov v našom výtvarnom umení. Opakujem, porovnávanie týchto materiálov s literárnym vývinom by iste dopomohlo k tomu, aby sme presnejšie narábali s pojmami našej socialistickej moderny a avantgardy.

Teraz niekoľko poznámok k teoretickej časti referátu súdruha Špitzera.

Súdruh prof. Bakoš už spomínal príspevok sovietskeho teoretika Novičenka, ktorý objasňuje vzťah medzi štýlom a metódou. Obdobné a jasné vymedzenie vzťahu týchto dvoch pojmov obsahuje i štúdia sovietskeho teoretika Ryžkina v zborníku Voprosy estetiki. Robí sa tu, podľa môjho náhľadu, správny rozdiel medzi individuálnym štýlom umelca, vyplývajúcim z individuálnej tvorivej metódy, a určitým smerovým štýlom, vyplývajúcim z metódy určitého umeleckého smeru. To tiež znamená, že medzi metódou a štýlom existuje určitý kauzálny súvis. Nesúhlasím však už s tým vývodom spomínaného sovietskeho teoretika, keď socialistický realizmus považuje za jeden takýto smer, ktorý má svoju metódu a z nej vyplývajúci určitý sloh. Som presvedčený, že situácia je zložitejšia.

V ideologickej rovine je nepochybne rozhodujúcim faktorom svetonázor. Žiaľ, faktor svetonázoru sa v súčasnej teórii neraz obchádza, a to pravdepodobne pod vplyvom nedávnych schematických náhľadov, podľa ktorých umelecká tvorba nie je nič iné ako ilustrovanie téz daného svetového názoru. Podľa toho aj socialistický realizmus by bol v podstate ilustráciou marxistického vzťahu ku skutočnosti a bol by aj verifikovateľný tým, ako tieto tézy, resp. im zodpovedajúcu skutočnosť zobrazuje. Myslím, že práve tento omyl bezprostredného súvisu umenia a svetonázoru viedol k niektorým vulgárnym záverom, a preto sa časť teoretikov dištancovala od tohto závažného faktoru v umení. Svetonázor má však napriek tomu základný význam a z neho treba vyvodzovať ďalšie tézy o socialistickom umení.

Zatiaľ čo svetonázor je rozhodujúci činiteľ v ideologickej rovine, v estetickej rovine je takým činiteľom metóda, vlastne jej formulácia v určitom smere alebo programe. Aplikáciou a konkrétnou realizáciou tohto smeru či programu je potom štýl (sloh). V skutočnosti však štýl určitého smeru nikdy nie je súrodý, ale je to konvergujúca sústava mnohých individuálnych štýlov. Pre daný smer sú potom typické len diela spadajúce kamsi do jadra tohto smeru, kdežto okrajové diela sú vlastne už negáciou daného smeru a jemu zodpovedajúceho štýlu a prerastajú do iných smerov.

Je veľmi dôležité uvedomiť si, že určitý svetový názor sa môže realizovať v rozmanitých smeroch a rozmanitými tvorivými metódami, a práve tak rozmanitými individuálnymi metódami a individuálnymi štýlmi. Keby to tak nebolo, buržoázny svetový názor by sa bol musel realizovať jedným smerom, jednou metódou a jedným slohom. Naproti tomu vidíme, že buržoázny svetový názor, hoci je vo svojom jadre relatívne konzistentný, má veľké množstvo umeleckých smerov, metód a štýlov. Domnievam sa, že i socialistický svetový názor sa priamo v praxi pretvára do množstva smerov a individuálnych štýlov

a že tento proces bude tým diferencovanejší, čím silnejšia a rozsiahlejšia bude svetová socialistická sústava.

Je rozdiel medzi socialistickým realizmom dnes a v jeho začiatkoch. Socialistický realizmus vznikol pôvodne ako smer v protiklade k iným smerom súčasnej buržoáznej literatúry a umenia. No dnes, keď sa socialistický tábor stal veľkou medzinárodnou silou, reprezentovanou mnohými národmi a kultúrami, dochádza k diferenciácii socialistického realizmu. Neviem si dosť dobre predstaviť, že by socialistický realizmus ako púhy smer, ako jedna poetika, mohol združovať Číňanov, Indov, Čechov, Francúzov a pod.; všetky tieto národy so svojimi národnými kultúrnymi tradíciami uskutočňujú marxistický svetonázor s črtami národného svojrázu. Vzniká tu široko rozvetvené umenie socialistického realizmu, ktorý však v dnešnej situácii prestal byť už nejakým čiastkovým smerom, ale stáva sa spoločným ideovým programom ako aplikáciou socialistického svetonázoru. Toto je, podľa mojej mienky, jeho nová kvalita v dnešnej vývinovej etape.

Keď hovoríme naďalej a ustavične o socialistickom realizme len ako o metóde, nevdojak ho zužujeme aj ideovo-esteticky, aj formálne. Prečo? Metóda nie je totiž nič iné ako spôsob tvorby, spôsob použitia stvárňujúcich a zobrazovacích prostriedkov. To znamená, metóda je vlastne poetikou, ktorej zodpovedá určitý sloh. Naproti tomu z praxe socialistického umenia na celom svete vieme, že spôsob, akým sa vyjadruje a uplatňuje socialistický svetonázor v tvorbe jednotlivých národov, je veľmi rozmanitý. Dokonca sme svedkami i akejsi súťaže o vyjadrenie pocitov a svetonázoru socialistického človeka rozmanitými tvorivými prístupmi a spôsobmi. Ak sme dialektici, musíme nad touto skutočnosťou uvažovať a zamyslieť sa nad ďalšími vývinovými cestami umenia socialistického realizmu.

Na záver malú poznámku k napodobujúcemu a pretvárajúcemu princípu. Namiesto týchto pojmov radšej hovorím o princípe objektivizujúcom a subjektivizujúcom, čím chcem zdôrazniť, že takéto označenie je gnozeologicky adekvátnejšie a lepšie vyjadruje podiel subjektu pri umeleckej tvorbe. Vyjasnenie obidvoch princípov nie je kľúčom pre hodnotenie literatúry, ani návodom pre vypracovanie nejakých estetických noriem. Oba princípy sú však užitočnou pomôckou pre chápanie a rozbor umenia, pretože odhaľujú jednu z jeho špecifických čŕt. V rámci každého z týchto princípov existujú pokrokové i spiatočnícke prejavy; ako príklad postačí uviesť, že napodobujúci princíp je vedúcou silou rovnako u Mináča ako u Saganovej. Je však medzi nimi podstatný rozdiel, a to vo svetonázore, ktorý sa v ich dielach zrkadlí. On rozhoduje o tom, že tu ide o spisovateľov stojacich na dvoch zásadne protikladných stranách barikády.

Milan SUCHOMEL, Filozofická fakulta, Brno

V souvislosti s modernou se zde říkalo, že každý směr je složitý jev, ve kterém lze najít protichůdné tendence jak progresivní, tak regresivní, tendence, které směřují k socialistické literatuře anebo jí brání v rozvoji. Chci poukázat na jiný rozpor, zajímavější o to, že zřetelněji zasahuje do naší přítomnosti, že probíhá i v literatuře už vysloveně socialistické. Nejde už o socialistické uvědomění umělce, ale o realistický přístup ke skutečnosti. Přitom nemyslím zrovna na tu dvojici realismu a romantismu, umění zobrazujícího a přetvá-

řejícího, o které sa zde hodně diskutovalo, i když to svým způsobem také souvisí.

Dovolím si to, co mám na mysli, velmi zhuštěně a zkratkovitě ukázat srovnáním prvního a třetího dílu románové trilogie Marie Pujmanové. Odpusťe, že se na konferenci o socialistickém realismu v slovenské literatuře zabývám autorem českým, ale obě naše národní literatury tvoří jednotu, takže vaše problémy jsou problémy našimi i naopak. Zvolený příklad je názorný, neboť na díle jediné autorky a jediné trilogie můžeme demonstrovat svůj souhlas i nesouhlas s jistým pojetím socialistického realismu.

Lidé na křižovatce i *Život proti smrti* se vyrovnávají s hlavními otázkami své doby a celé epochy. Při této shodě narážíme zároveň na nemalé rozdíly. Románem *Lidé na křižovatce* vyšvihla se Pujmanová do čela našich realistických a socialistických prozaiků. Oba ty přívlastky jsou stejně důležité: právě jen dokonalá souhra realistického a socialistického mohla zajistit tak neobyčejný úspěch. Kdyby chyběl kterýkoli z obou těchto členů, nebylo by možno proniknout tak hluboce a tak umělecky do současnosti. Spor mezi lidmi a řádem prochází v románu přímo charaktery na jedné i druhé straně, na obou protikladných frontách. Analýza sociální a analýza psychologická se doplňují a podporují, nezeje mezi nimi žádná mezera. Společenské a individuální je bezpečně vyváženo. K tomu přistupuje podrobná znalost všech životních okolností, v nichž lidé žijí, rozdílná společenská prostředí, povolání, pracoviště atd. Ale není v tom naturalistická důkladnost a topornost. Každý ten tkadlec, kadeřnice, průmyslník, herečka lehce a samozřejmě zapadají do prostředí jim vlastního. Jejich individualita může se projevit teprve v těchto okolnostech a vztazích. Tato jednota a lehkost, s níž je v románě realizována, je umožněna jak zevrubným věcným poznáním, tak pronikavým pochopením všech těchto vztahů v rovině sociální i psychické.

Když Pujmanová vyličuje měšťanské prostředí, popřípadě prostředí mešťanské inteligence, nezapírá svou souvislost s ním. Románu to není na škodu, je-li vidět, odkud a jak se autorka ke svému poznání dostávala. Do románu tím proniká jakýsi osobní tón. Autorka, i když nikde nevystupuje přímo, i když zachovává přísnou objektivitu, stává se jednou z hrdinek románu. Cítíme, že to ona boří mýtus a musí ho bořit, že musí pronikat k podstatě životních faktů, vidět věci, jak doopravdy jsou. Také proto je společenský soud pronesený *Lidmi na křižovatce* nejenom jednoznačný, ale i přesvědčivý.

Jak je to s *Životem proti smrti?*

I tam se Pujmanová zaměřila na to, co v samém životě bylo nejvážnější, nejdůležitější. Zase posuzuje tento proces v souhlasu s objektivním procesem společenského vývoje. Jednotlivé postavy, jejich charaktery a osudy jsou v románě podmíněny tímto procesem a jeho objektivními zákony. Ale spojení mezi společenským smyslem událostí a životem jednotlivých lidí je vedeno krátkou přímkou. V tomto ztlačeném úseku nezbývá už dost místa na všechny ostatní vztahy, jimiž je skutečný život zaplněn a protkán. Nastává paradoxní situace: vypadá to, jako by dokonalejší poznání bylo zároveň poznáním chudším a jednostrannějším, živé, konkrétní skutečnosti vzdálenějším. Setkáváme se s obecnými pojmy a pravdami, s kterými ovšem živě souhlasíme. Zároveň však vystupuje do popředí autorka jako ručitelka těchto pravd a spolu s ní i nezahalené románové konstrukce; to jsou ta nedostatečně motivovaná setkání, po-

stavy, které přicházejí, jen aby splnily nějaký dílčí ideový nebo kompoziční úkol, a pak zase beze stopy mizí; atp. U takového Čapka-Choda by nám tyto náhody a náhodnosti nevadily, protože u něho patří „komplikovaná drzost náhody" do jeho ideové zbrojnice, takový je jeho poměr k světu. Věří, že nad životem vládne osud a že si s člověkem dělá, co se mu zachce. Proto každá ta náhoda je zde motivována obmyslností samého osudu. Ale Pujmanová přece nevěří v osud a není ani mechanická materialistka, aby věřila v mechanickou determinaci. U Čapka-Choda nám kumulace náhod nevadila, protože to bylo ve shodě s jeho názorem, s ideou díla. Vadil nám ten názor, ta idea. U Pujmanové se ztotožňujeme s ideou, ale vadí nám rozpor mezi ideou a realizací. Pokud jde o postavy, zachovaly si svou typičnost ve vztahu ke společnosti: každá z nich je reprezentantkou něčeho v dané společnosti. Ale k této reprezentativnosti sociální nepřistupuje v potřebné míře reprezentativnost psychologická. Schází také to nutné a důvěrné sepětí člověka s prostředím, jaké bylo v *Lidech na křižovatce*. Všechny tyto nedostatky znamenají ústup od realismu. Pro dílčí nedostatky lze najít dílčí vysvětlení: jako že v *Životě proti smrti* se prostředí často střídá, že nás Pujmanová zavádí do prostředí, které z autopsie nepoznala, anebo jen letmo. Pro souhrnné a konečné zhodnocení románu však s takovými dílčími vysvětleními nevystačíme.

Bezmála před sedmdesáty lety našel Otakar Hostinský rozdíl mezi realismem a idealismem (jak se tenkrát rozlišovalo) v tom, že realista vychází z konkrétní skutečnosti, tu v procesu uměleckého poznání zobecňuje, a dotváří se tak estetické reality; kdežto idealista vychází z obecné ideje a tu konkretizuje, dotváří se estetické reality konkretizací. Ten dvojí postup, který vyložil Hostinský, to je také dvojí postup, dvojí metoda, kterou jsme nalezli u Marie Pujmanové. První metodou byli vytvořeni *Lidé na křižovatce*, druhou *Život proti smrti*. Ústup od realismu je v *Životě proti smrti* podstatný, protože aktivní vztah ke skutečnosti je nahrazen dobrou vůlí vyplnit řádně všechny rubriky předložené pojmovým poznáním. Máme pocit, že se žije z hotového, z nastřádaného, že jsme na konci bojů, že jsme na konci epochy, nikoli na začátku. Tento ústup od realismu považuji za tím významnější, že *Život proti smrti* platil za jakýsi prototyp socialistického realismu v české próze a že dokonce byl označován za nějak socialisticko-realističtější, než *Lidé na křižovatce*.

Soudružky a soudruzi, mám za to, že dosavadní diskuse se poněkud jednostranně zaměřila na minulost. Je zapotřebí objasnit důkladně genezi socialistického realismu, ale to je teprve začátek, než přikročíme k tomu hlavnímu — vyrovnat se s tím socialistickým realismem, který tu už je. Pak bude možno přenášet těžiště zkoumání od minulosti k přítomnosti a — pokud to je v možnostech literární vědy — zasahovat do živého literárního procesu. Přitom ovšem je nutno zdržet se toho, předem popisovat a normovat konkretizace socialistického realismu, ať tematicky, ať formálně. Realismus a socialistický realismus jsou pojmy dynamické, protože jsou vázány na stálý dotyk se skutečností, která je sama popřením vší statičnosti.

Potom prehovoril s. Sus z brnenskej Filozofickej fakulty, ktorý v zásade odmietol redukovanie umenia na princípy pretvárajúci a napodobujúci a poukázal na to, že plodnejšie by bolo vychádzať z poňatia mnohofunkčností umenia.

Arthur ZÁVODSKÝ, Filozofická fakulta, Brno

Já mám jen malou poznámku a trochu bych navázal na svého předchůdce soudruha Susa.

Nemáme jasno v mnoha problémech, proto nemáme jasnou terminologii. O mnoha věcech se nemůžem dohovořit, protože každý pod jistým slovem míníme něco jiného. Je to souvztažné.

Myslím, že ten zmatek v terminologii, kterého jsme byli svědky v minulosti a kterého svědky jsme i dnes, když čteme různé literární a umělecké časopisy, velmi výrazně odráží i naši neujasněnost v chápání toho, co je vlastně socialistický realismus.

Pokusil bych se aspoň říci, jak se dívám na problém třech pojmů: styl, směr a metoda. I to však jen náznakovitě.

Styl je souhrn základních ideových a uměleckých osobitostí v tvorbě jednoho spisovatele, které prostupují jeho díla. Vedle základních idejí, odrážících se v obsahu spisovatelských děl, patří do stylu okruh syžetů a charakterů, které autor zobrazuje, jeho kompoziční a jazykové prostředky.

Například můžeme mluvit o stylu Petra Jilemnického, jehož díla zpracovávají téma zápasu proletariátu a buržoazií. Ideově-tematický základ prózy P. Jilemnického se nutně musí projevit v jisté podobnosti postav, syžetů, kompozice a jazyka jeho děl, která je poznamenána společnými rysy — jednotným stylem. Tento styl odlišuje například prózu P. Jilemnického od prózy jeho současníka K. Čapka.

Spisovatelův styl, jeho chápaní života i způsoby jeho zobrazování jsou určeny těmi společensko-historickými podmínkami, v nichž se spisovatelova tvorba realizuje.

Individuální umělecký styl spisovatele není něco neměnného. Vyvíjí se v souvislosti s tím, jak probíhá spisovatelův ideově umělecký vývoj. Např. styl Olbrachtova románu Podivné přátelství herce Jesenia, psaného za první světové války, je do značné míry jiný nežli styl románu Anna proletářka, který tvořil Olbracht již jako bojovný komunista. Naopak zase všechny Olbrachtovy prózy, které vznikly v tzv. zakarpatském období jeho tvorby, nesou na sobě pečeť nové vývojové fáze Olbrachtova stylu.

Relativně jednotný souhrn základních ideových a uměleckých osobitostí u řady umělců tvoří literární směr. Navenek se projevují literární směry uměleckými manifesty, proklamacemi aj. Někdy se jejich představitelé sdružují okolo časopisů, nakladatelství a pod. Směry v socialistickém umění nejsou tak zřetelné, jak tomu bylo při střídání tzv. buržoazních ismů (např. symbolizmus, futurizmus atp.), i když také zde vystupují tendence k vytváření uměleckých skupin (více se to projevuje ve výtvarnictví nežli v literatuře).

Největší svízel v socialistické terminologii uměnovědné máme s obsahem termínu metoda.

Co je to metoda ve vědě? Způsob studia, poznávání a formulování objektivních zákonů skutečnosti. V umění je metoda vztah ke skutečnosti, jejž spisovatel a umělec zaujímá při poznávání, zobecňování života. Je samozřejmé, že tento vztah se mění podle měnící se sociálněhistorické situace.

Nejvýznamnější metodou socialistického umění je socialistický realismus, vznikající na předělu dvou historických epoch — kapitalismu a socialismu.

Socialistický realismus jako tvůrčí metoda předpokládá mnoho individuálních

nebo směrových (skupinových) stylů, široké uplatnění nejrozmanitějších uměleckých postupů (včetně symbolického, alegorického, „metaforického" atp.).

Socialistickým realismem — i když je to nejvýznamnější tvůrčí metoda dnešních umělců stojících na půdě marxizmu-leninismu — nevyčerpává se rozsah socialistického umění. Socialistické umění jako celek stojí v historii, jak jsme ji stanovili, nejvýše.

Závěrem bych rád zdůraznil význam konkrétního literárně-historického rozboru děl jednoho autora, skupiny autorů nebo literárního směru v dané historické situaci. Táto analýza nám pomůže objasňovat sporné otázky dnešní teorie literatury a umění.

Prof. Milan PIŠÚT, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

Môžeme si právom položiť otázku, ako súdruh Sus, ktorý hovoril pred súdruhom Závodským, prečo toľko diskutujeme o socialistickom realizme. Mali by sme si to diagnosticky objasniť. Ozaj sú nám princípy socialistického realizmu a jeho estetiky také nejasné? Či táto „nejasnosť" nesúvisí s prudkým rozvojom socialistického hospodárstva, doháňajúcim kapitalistické krajiny a nesúvisí s dojmom, akoby už nebolo treba oddeľovať socialistický realizmus od literátov kapitalistických krajín a či práve preto nevzniká snaha formulovať ho akosi širšie?

Keď však čítame základné formulácie socialistického realizmu počnúc od Gorkého až po Fadejeva, zisťujeme, že vlastne socialistický realizmus nikdy nebol úzko formulovaný, že k tomuto zúženiu pojmu socialistického realizmu dochádzalo v praxi a že prax pôsobila na teoretikov. Teda teoreticky by nám malo byť všetkým jasné, že v socialistickom realizme je všetka voľnosť individuálneho štýlu. Teraz sa naliehavo žiada individuálnosť štýlu preto, že sa asi málo prejavoval v praxi, že sa určité postupy vo vývine socialistickej realistickej literatúry zautomatizovali a žiadali by sa odlišnejšie a výraznejšie individuálne štýly.

Takto si vysvetľujem toto — povedal by som — tápanie alebo horlenie v literárnej teórii, pričom sa samo sebou rozumie, že základné svetonázorové impulzy v literárnej tvorbe zostávajú na báze dialektického materializmu a na báze smerovania ku komunizmu.

A keďže v tomto zmysle vyznieva dnešný referát aj diskusia, kladie sa otázka: či sú predpoklady pre to, aby došlo k väčšej diferenciácii štýlov. Na to by sme si mohli odpovedať na základe praxe. Mohol by som uviesť dosť príkladov — našich i sovietskych, že táto diferenciácia štýlov postupuje, i keď sa neprejavuje v unáhlenom experimentovaní, v subjektívnych krajnostiach, ktoré majú obyčajne krátke trvanie.

Socialistický realizmus v praxi vylučuje toto experimentovanie, exkluzívne a individualistické smery, príznačné pre triednu spoločnosť. Socialistický realizmus a jeho ediční prax žiadajú, aby do literatúry vstupovali diela hotové, ktoré prešli už experimentovaním, čiže subjektívnym tápaním v rozličných smeroch zjavným najmä u nastupujúcich generácií. Mladá generácia — kým neprešla krízou mladého veku — ťažko dosahuje to, čo dosiahli klasici socialistického realizmu. Dnes nevzniká taký obraz štýlovej rozmanitosti, ako to bolo v minulosti. Redakcie žiadajú hotové diela.

Z diskusie som vyrozumel, že mnohým išlo o definíciu socialistického realizmu a jeho estetiku. Pritom zachádzali do gnozeologických otázok, ktoré sa ťahajú celým vývinom ľudstva. Myslím, že netreba pri každej diskusii o socialistickom realizme opakovať vývin ľudstva, vývin literárnych smerov atď. Treba vychádzať z toho, že marxistická estetika sa zakladá na dialektickom vzťahu umenia so životom, s prácou.

Každé veľké umenie malo nejaký súvis s prácou, s remeslami, napr. Michelangelo, ktorý z kamenára vyrástol na génia svojho veku. Sovietska literatúra má celý rad vynikajúcich spisovateľov, ktorí prešli školou práce. I teraz treba vracať umenie do podmienok, z ktorých sa rodilo veľké umenie. Umenie, ktoré vyrastá z ovzdušia spoločensky účelnej práce, z ustavičného spojenia teórie a praxe, bude mať omnoho širší, omnoho humanistickejší dosah ako v ktorejkoľvek dobe v minulosti. A to nielen v oblasti etiky a psychológie osobných vzťahov, ale i vo veciach dôležitých z hľadiska situácie ľudstva.

Keďže dnes je pre každého spisovateľa jasné, o čo ide v dnešnom svete, že vlastne po stránke sociálnoetickej ide o približovanie sa ku komunistickej spoločnosti, že ide o nové vzťahy medzinárodné, že ide o mier po stránke politickej, že ide o vedecké poznanie sveta, a tým o zabezpečenie šťastnej budúcnosti ľudstva, nemali by byť pochybnosti o zmysle a poslaní umenia. A sociálnopoliticky ide o rozvoj všetkých produktívnych síl, aby sa narastajúce množstvo ľudí mohlo nielen uživiť, ale aj žiť na vyššom stupni vývoja. To je etický cieľ socialistického realizmu, čiže inak povedané: „socialisticko-realistické umenie je zobrazovanie života v jeho revolučnom procese".

A keďže tieto veci sú ujasnené, ako neboli v minulých spoločenských formáciách, a okrem toho, že sme si vedomí aj prostriedkov, ktorými sa tieto ideály dosahujú, môžeme sumu týchto ideálov, toto smerovanie človeka k ďalšiemu vývinu, pojať ako kritérium. Ak chceme hovoriť o literárnom smere, tak musíme hovoriť o kritériách ideových a len na druhom mieste o kritériách štýlu, metódy atď. A keďže z týchto kritérií sa dívame na uplynulé obdobie socialisticko-realistickej literatúry, dochádzame k týmto poznatkom:

V Sovietskom zväze po Októbrovej socialistickej revolúcii trvalo dlhší čas, kým vznikli skutočné socialisticko-realistické diela odhliadnuc od Gorkého *Matky*, kým touto novou ideológiou naplnené diela sa stelesnili v umelecký tvar. A spočiatku bolo príznačné, že všetky diela zobrazovali a vyzdvihovali hrdinu ako politického bojovníka proti starým, rúcajúcim sa zvyškom starej spoločnosti. To vo všeobecnosti trvalo do druhej svetovej vojny. Vo veľkej vlasteneckej vojne sa stáva hrdinom všetok ľud. V literatúre, vznikajúcej za vojny a po nej, prichádza do popredia hrdina, obranca vlasti a obranca socializmu.

Teraz sme sa dostali do fázy, kde sa v literatúre necíti taká potreba vysunúť hrdinu — stachanovca, ale vyžaduje sa skôr potreba hrdinu — organizátora spoločenského života, ktorý svojím konaním vytvára skutočne socialistické prostredie. Títo hrdinovia sú — pochopiteľne — zložitejší. Myslíme tu na Erenburgov *Odmäk* alebo *Legendu o rieke* od Kuznecova. Vzťahy hrdinov k prostrediu sú už všestrannejšie a cítime, že sa tu odohráva život v novom, vyššom období socializmu.

Obava zo schematizmu u literárnych kritikov vzniká z toho, že akosi je všetko známe, že socialistický človek je vlastne určený svojou úlohou, svojím zaradením v spoločnosti a že vlastne niet o ňom čo písať. No teoretici si neuvedomujú — a dokonca ani niektorí spisovatelia — že rozmanitosť životných

vzťahov je veľká, že konflikty zostávajú v tej miere, ako ľudia vyspievajú a prekonávajú v sebe nesocialistické prvky. Vznikajú nové konflikty v súvislosti s prácou, s rodinou, s kolektívom. Je ich mnoho, ale spisovateľ ich nestačí ešte v úplnosti a typičnosti zvládnuť. Sú ešte konflikty medzi človekom egoistickým, výbojným a novým socialistickým človekom. Istá vec, že vývin ku komunistickej spoločnosti potrvá dlhšie — na roky sa to nedá odhadnúť, že psychologické a medziskupinové konflikty sa budú meniť podľa toho, ako sa bude meniť a rozvíjať socialistická spoločnosť.

Keď si uvedomíme, že ani jeden človek, ani jeden hrdina nie je takým ideálom človeka, ktorý by nemal akési nedostatky buď zo stránky intelektuálnej alebo etickej, či politickej alebo pracovnej, tak tu je dosť kombinácií a dosť rozličných typov, ktorí inklinujú raz k jednej alebo druhej krajnosti, alebo sa dostávajú vplyvom okolností do konfliktu i sami so sebou.

Nemožno byť spokojný s tým, že z týchto rozmanitých typov, ktoré v živote sú, literatúra zobrazila pomerne málo. Život je bohatý, vzbudzujúci optimizmus v ľuďoch a niet nijakých objektívnych prekážok, pre ktoré by diela spisovateľov neboli obsahove bohatšie a štýlove rozmanitejšie ako doteraz.

Prirodzene, sme náhliví a netrpezliví, čakáme na nové diela. Pravda, náznaky týchto diel sú. Dokonca sú aj vzory týchto veľkých diel v sovietskej, našej i českej literatúre. Lenže je tu obava, aby nový spisovateľ mechanicky nenapodobňoval uznané veľké diela, a to práve je ťažké.

Ak mám konkrétne reagovať na predchádzajúcu diskusiu, tak aspoň na súdruha, ktorý hovoril o noetických problémoch. Trúfam si povedať, že niet dôvodu dívať sa na situáciu ako na chaotickú a vidieť chaotičnosť v literárnej vede. Myslím, že v literárnej teórii vznikol akýsi subjektívny dojem, že literatúra nepodáva diela, ktoré by zodpovedali náročným požiadavkám. Tak vznikol dojem rozpakov, prešľapovania a dojem chvíľkovej krízy. Ale veríme, že tak ako náš život rastie a dvíha sa, tak bude rásť a dvíhať sa i naša literatúra.

Pokiaľ ide o otázku porovnania socialistického realizmu s literatúrou západných krajín, s buržoáznou literatúrou, myslím, že tá nie je pre nás pálčivá. Tam pôsobia triedne spoločenské sily a my vieme veľmi dobre, že dnes na západe i v buržoáznych kruhoch sa ujíma marxistická estetika a vysoko sa cenia mnohé literárne umelecké diela socialistického tábora. Aj naše filmové umenie, balet, spev, tanec prenikajú do ostatného sveta, takže tvrdenie, že umenie socialistického sveta je v akýchsi rozpakoch, je bezpodstatné a o jeho ďalší vývin niet nijakých obáv.

Juraj ŠPITZER, Ústav slovenskej literatúry, Bratislava

V úvode som povedal, že v mnohých otázkach nastoľujem hypotetické závery. Nekládol som si úlohu vysvetľovať celý literárny vývin. Chcem iba upozorniť na tie otázky, pri ktorých sa nám ukazujú nejasnosti a ktoré majú praktický dosah. Máme pred sebou úlohu koncipovať IV. zväzok *Dejín slovenskej literatúry*. Nie je možné ináč si preveriť isté názory ako ich sformulovať a predložiť na posúdenie, pričom skepticizmus, ktorý tu existuje, nám túto úlohu len sťažuje.

Každý literárny historik — či chce, či nechce — má fakticky svoju gnozeológiu, má svoju predstavu o pojmoch, ktoré používa vo svojej praxi. Nedá sa

nič robiť, musíme sa usilovať o to, aby sme si ujasnili, čo pod ktorým pojmom bude kto rozumieť na jednej strane, a na druhej strane musíme sa vyrovnať s istými názormi, ktoré sťažujú výskum literatúry v minulosti, a tým fakticky pochopenie istých javov v prítomnosti. Nebolo by treba hovoriť o tom, ak by to nemalo slúžiť k riešeniu aktuálnych problémov. Vezmime si realizmus a antirealizmus. Bola tu teória, že sa realizmus stotožňuje s pravdivosťou. No nech je to ktokoľvek, nemôže súhlasiť s touto teóriou. Ak ju prijmeme, nevyhnutne upadneme do štádia, v ktorom sme boli a ktoré sa prejavuje v učebniciach literatúry, t. j. že vylúčime z literatúry všetko, čo nie je realistické a budeme vykladať celý literárny proces zjednodušene. A to nechceme.

To isté sa týka obdobia, ktoré som tu nazval moderným, modernizmom. Mal som na mysli obdobie z hľadiska literárneho a umeleckého vývinu v širšom meradle, obdobie od impresionizmu až po vznik socialistického realizmu. Jasné mi je aj to, že mnohé veci vyžadujú spresnenie aj v tom, čo som tu hovoril a v tomto smere veľmi pozorne — aspoň pre seba — preskúmam si všetky diskusné príspevky.

Napriek tomu by som chcel k jednotlivým diskusným príspevkom zaujať stanovisko.

K diskusnému príspevku s. Bakoša. Súdruh Bakoš upozornil na niektoré nedostatky, s ktorými súhlasím. Jednu vec by som chcel vysvetliť a začal by som takto. Každý jav, aj literárny proces ukazuje tú svoju kvalitu, z ktorej strany sa na tento jav pozrieme. Ja som sa usiloval pozrieť naň vyslovene z hľadiska reálneho a neodškriepiteľného faktu, že sa rôzne etapy prelínajú a povedal som v čom to spočíva, že po obdobiach, keď vystupuje do popredia moment subjetivizujúci, prichádza obdobie, v ktorom prevládne objektivizujúci moment. Fakt je, že tento stav tu existuje, je neodškriepiteľný. A položil som si otázku, s čím to súvisí. Usiloval som sa vyjsť z charakteru umeleckého obrazu ako špecifickej formy odrazu a preniesol som ho na historický vývin a tieto dva princípy budem brániť aj naďalej. Používanie pomocných termínov ukazuje, že — tu sa znova stotožňujem s Timofejevom — v istej situácii vystúpil do popredia jeden, v inej situácii vystúpil do popredia druhý, pričom by bolo nesprávne ich odtrhávať. Ide o protirečenie totožnosti a toto protirečenie vidím v charaktere obrazného odrazu.

Položil som si otázku, prečo je to tak. Usiloval som sa uplatniť tento historický zreteľ. V triednej spoločnosti sa celkom výrazne jednostranne uplatňujú tieto dve stránky toho istého javu. Raz vystupuje do popredia jeden, raz druhý. Zdalo by sa, že sú v nepriateľskom pomere. Z toho vyplynula teória o nadradenosti realizmu nad romantizmom, ale ak ju prijmem, stotožním pretvárajúci princíp s romantizmom a nevidím, že existuje imanentne aj od realizmu aj od romantizmu. To znamená, že dospejem k tej istej teórii, pričom ak tieto termíny používam ako pomocné, otváram si dvere ku skúmaniu tohto obdobia.

O Jilemnickom som hovoril menej. Nepovažoval som to za dôležité, pretože tieto veci sú známe. Pokiaľ ide o tieto dva princípy, vychádzal som z toho, že v určitých historických obdobiach, kde jedna alebo druhá stránka obrazného odrazu sa postavia proti sebe ako protirečivé sily, nepriateľské sily, sa zdá, že aj tieto dve stránky sú v nepriateľskom pomere. Súdruh Bakoš hovoril — a ja s ním súhlasím — že protirečivosť týchto dvoch princípov sa dostáva do novej kvality v socialistickej spoločnosti, keď sa odstránia triedne príčiny.

Ak predtým existovali nadradené príčiny, tak budú musieť existovať aj pri-

radené a tvorivo sa ovplyvňovať. Tu súhlasím s tým, čo povedal s. Pešat, že budú ako hnací prvok existovať ďalej. Prirodzene, je to len jeden protiklad celého vývinového procesu. A tých protikladov môže byť viacej a prestávajú byť takým naliehavým problémom ako v triednej spoločnosti.

Súdruh Bakoš tu spomínal Novičenka. Novičenko v spomínanej diskusii vychádzal z podobných záverov, ako sa v diskusii objavili. Prečítam tú časť, ktorá hovorí o súvise metódy a štýlu: „... je známe, že kategória umeleckej metódy vyjadruje všeobecné zákonitosti tvorivého procesu umelcov, čiže hlavné zásady výberu zobrazenia životných javov určovaných umelcovým svetovým názorom a egoistickými vlastnosťami samej skutočnosti."

Súdruhovia, pri všetkých týchto formuláciách treba vidieť, že aj metóda ako jav, ktorý skúmame, má mnoho stránok a keby ste si zobrali sovietsku diskusiu a zostavili charakteristiku metódy, získate takýto obraz: „... literárny štýl v najvšeobecnejšom zmysle je taká svojráznosť diela určitého spisovateľa alebo skupiny spisovateľov, ktorá sa prejavuje v špecifických zvláštnostiach ich obsahu a formy. Vyjadrujúc sa slovami Goetheho možno povedať, že štýl sú vnútorné zákonitosti obsahu, prejavujúce sa v obsahu každého spisovateľa." Myslím, že vidieť štýl vo vzťahu k metóde, je to osobné, v ktorom sa prejavuje všeobecné.

Ďalej sa uvádza, že romantizmus v boji práve za jeho zrovnoprávnenie aj v tomto smere je podnetný a jeho štúdia zatvára: „...ak sa v našej literatúre z historicky osobitného smeru stal romantizmus zastaralý..."

To znamená, že ak vychádzame z toho (je v tom kus utópie), že na estetický odraz, presnejšie povedané, na vedome odrážajúce životné javy prestanú pôsobiť protirečivé sily idealistického charakteru, potom nevyhnutne vystúpi do popredia to, čo sa volá psychofyzické uspokojenie autora, individualita jeho osobnosti, a tým je daná práve tá štýlová mnohotvárnosť, ktorá sa prejaví na základe rovnakého svetového názoru, metódy, pretože metóda je len potenciálny pojem. Stáva sa reálnym, až keď je individualizovaný v tvorbe, čiže v štýle umelca.

Preto je správne dívať sa z hľadiska týchto dvoch princípov dozadu, jednak pre odsúdenie nesprávnych teórií a jednak preto, aby sa v skutočnosti nekanonizoval jeden spisovateľ na úkor druhého spisovateľa, aby sa, či už výtvarné diela jedného autora alebo literárne diela nevydávali za meradlo veci a zavrhovali diela iného autora. Vysvetlenie je nielen v tom, že tu ide o nejakú spravodlivosť, ale vysvetlenie je v genéze veci, pretože ak dochádza k zjednoteniu na základe ideologickom, na základe metodickom, tak je naša povinnosť podporovať túto mnohotvárnosť štýlovú a nestavať isté smerovanie, istý štýl za kánon pre ostatných, pretože hoci v našej spoločnosti — ja som sa dotkol toho len letmo — niet nepriateľských tried, existujú rôzne triedy a rôzne spoločenské vrstvy a spisovateľ podľa uspôsobenia inklinuje k jednému alebo druhému prostrediu. Napríklad Hečko inklinuje k zobrazeniu prostredia dedinského. Sú autori, ktorí inklinujú k inému prostrediu, pričom majú veľa spoločného. Preto by bolo nesprávne kanonizovať jedného alebo druhého a zavrhovať jedného v mene druhého.

To znamená, že tu nenastupujú také kritériá ako v minulosti, ale nastupujú kritériá štýlové; vystupujú do popredia estetické kritériá.

Súdruh Pešat hovoril, že sa problém nerieši nastolením toho pretvárajúceho

typu. Ja s ním súhlasím, ale to je jeden zreteľ, ktorý nám umožňuje pristúpiť k riešeniu takýchto problémov, ktoré sa predtým obchádzali.

Správna je kritická pripomienka s. Pešata, pokiaľ ide o analýzu modernistického obdobia. Ja som nastolil požiadavku, že bude treba prejsť pri analýze toho obdobia všetky tieto veci, lebo sa nám ukáže celý rad problémov, ktoré sme zanedbávali.

Súdruh Nosek kritizoval nedostatočné osvetlenie modernizmu. Pokiaľ ide o robotnícky folklór, mal som na mysli prvé objavujúce sa veršovanky v Robotníckych novinách od neznámych autorov. Napríklad vysťahovalecké piesne a rôzne iné piesne, ktoré tu vznikli. Vidíme, ako sa vytvorila obrodenská literatúra. Chlumeckého nepovažujem za predstaviteľa robotníckeho folklóru.

Súdruh Tomčík hovoril, že modernizmus mal rôzne prejavy. To je správne a to treba skúmať, pretože je celkom iné postavenie surrealizmu vo Francúzsku, iné v Čechách a na Slovensku. U nás má surrealizmus iný dosah ako dajme tomu vo Francúzsku. Jestvuje list Jilemnického, v ktorom píše, že i Fraňo Kráľ sa stáva surrealistom, lebo iným spôsobom nemôže vyjadriť svoje prejavy. Čiže je jasné, že nemožno skúmať surrealizmus v slovenských reláciách tak, ako by sme ho skúmali vo Francúzsku alebo v Čechách. Lebo iný je charakter a spoločenský dosah tvorby nadrealistov u nás a iný v spomínaných krajinách.

Tejto otázky sa dotkol vo svojom diskusnom príspevku s. Drug, keď hovoril o Timrave a Kraskovi. To je tiež otázka, ktorú bude treba preskúmať, pretože vo Francúzsku skoro na základe jedného ponímania sveta vzniká Zolov román *Les Rougon-Macquart*, označovaný za naturalizmus, a v maľbe je to impresionizmus.

Súdruh Tomčík hovoril, že sa nemajú obchádzať styčné body realizmu a kritického realizmu. Aj to je správne. V Jilemnického prípade sa naozaj ukazuje, že po románe *Pole neorané* prejde takou metamorfózou. A možno ho hodnotiť v súvislosti s Tajovským, pokiaľ ide o charakterové kresby, lebo ide o odraz toho istého materiálu. Prirodzene, zmysel ich diel je iný, rozdielny. Hoci je tu narušenie, rozvíja sa tu kontinuita národnej literatúry.

Toho, čo hovoril s. Tatarka o pretvárajúcom a napodobňovacom princípe, som sa už dotkol. Chápem ho ako pomocný termín.

K príspevku s. Várossa by sa vyžadovalo hovoriť viac, pretože zoširoka traktoval otázky gnozeologické. Teraz niet času sa s tým zaoberať.

Príspevok s. Suchomela je veľmi podstatnou a názornou ilustráciou toho, ako sa vyvíja sama literatúra socialistická. Vezmite napr. dielo Jilemnického. Keď napísal *Pole neorané*, Bedřich Václavek a Edo Urx mu vyčítali, že jeho analýza spoločnosti nie je dosť hlboká, že neobsiahla všetky typy súčasnej spoločnosti. A keď porovnávame kompozíciu *Poľa neoraného* a románu *Kus cukru*, vidíme, ako sa usiluje rozšíriť sféru jednotlivých spoločenských vrstiev. V románe *Kus cukru* zachytáva nielen úzky výsek ako v *Poli neoranom*, ale chcel robiť analýzu spoločnosti a stalo sa mu to isté, čo tu hovoril s. Suchomel o trilógii spisovateľky Pujmanovej, že hoci všetko súhlasí, obrazná analýza spoločenskej štruktúry je skoro adekvátna, umelecky je *Kus cukru* slabší ako *Pole neorané*. Neskôr si to Jilemnický aj sám uvedomil. Citujem jeho známy list E. Urxovi: „... najprv som len spieval, potom som videl len hrdinu tvrdej skutočnosti a teraz sa pokúsim, či sa dá videnie skutočnosti spojiť so spevom". A vzniká *Kompas v nás*, kde naozaj toto spojenie vyšlo. I tu vidieť tento proces vo vývine jednotlivých diel.

K diskusnému príspevku s. Susa nechcem hovoriť, pretože potom by sme si naozaj zavreli pred skúmaním dvere. Opakujem znova, že každý jav nám ukáže tú kvalitu, z ktorej strany sa naň pozrieme a umelecké dielo (na rozdiel od vedy) tvorí uzavretý celok, zatiaľ čo vo vede nová pravda vytláča starú pravdu. Preto zase dielo pôsobí aj vtedy, keď vzniknú nové ďalšie a ďalšie diela. To znamená, že ja môžem skúmať všetky jeho funkcie apelatívne a podľa toho mi ukáže svoje kvality. Súdruh Sus odmietal tieto princípy, ale vo svojom diskusnom príspevku hovoril aj z hľadiska svojej koncepcie literatúry, z hľadiska svojich princípov, ktoré on má, preto mi boli jasné jeho pochybnosti k týmto problémom.

Napokon, ako dôkaz o tom by som musel uviesť, a tým skončiť, diskusný príspevok s. Pešata, ktorý poukázal na vývin hrdinu socialistickej literatúry, na to, ako sa tento hrdina mení. To je tiež jeden aspekt. Keď som skladal tento referát, išlo mi predovšetkým o to, aby mal hypotetické závery a aby mal praktický význam. Opakujem, aby dal možnosť skúmať problémy a ozrejmiť si problémy, ktoré sme doteraz neskúmali, aby sme sa vyrovnali s tými teóriami, ktoré ešte doteraz zatemňujú pohľad na vedecký, objektívny výskum literárneho procesu zo všetkých možných strán.

Súčasnej literatúry, ako aj mnohých iných faktov som sa dotkol letmo, vlastne nedotkol, pretože naša konkrétna úloha je napísať zväzok dejín literatúry, ktorý končí rokom 1948. Stanovisko k súčasnej literatúre by si vyžadovalo iný samostatný referát a predovšetkým sústavnú aktívnu účasť v kritickej praxi.

V duchu príspevkov, ktoré tu odzneli, pousilujem sa doplniť a spresniť koncepciu, ktorú som tu vyslovil a ďakujem za všetky kritické pripomienky.

Dr. Ivan KUSÝ, Ústav slovenskej literatúry, Bratislava

Diskutovali sme o probléme, ktorý je v strede záujmu spisovateľov a literárnych bádateľov nielen vo všetkých krajinách víťazného socializmu, ale aj v kapitalistických krajinách — a to rovnako medzi marxistami, ako aj ich protivníkmi najrozličnejších odtieňov, medzi ktorými zatemňovaním pojmov hrajú poprednú úlohu revizionisti, u nás známi najmä juhoslovanským Kosom — diskutovali sme o socialistickom realizme. Našu diskusiu sme nazvali poradou o tom, ako sa dívať na vznik a vývin socialistického realizmu u nás, ako ho študovať. Tým, ako by sme si boli vopred uvedomili, že naše závery nespravia bodku za protichodnými prístupmi k jeho skúmaniu, za jeho rozličnými hodnoteniami, za preceňovaním a podceňovaním socialisticko-realistických spisovateľov a ich diel. Ale každý by sa mýlil, kto by si myslel, že skúmaním genézy sa nehovorí o pálčivých otázkach súčasnej literatúry, že zameraním na to, ako ho študovať, chceli sme sa vyhnúť zaujatiu pevného stanoviska. Škoda však, že o veciach sa hovorilo niekedy len generálne, nie priamo.

Diskusie o socialistickom realizme majú svoj politický charakter. Naše stanovisko — diskusiou skoro jednoznačne potvrdené, vynímam však s. Susa — je takéto: Socialistický realizmus je pre nás nie kategóriou umeniu vnútenou zvonku, nie je fikciou, ale umením zákonite vznikajúcim v epoche socialistických revolúcií. Jeho tvorcom je spisovateľ, vyzbrojený marxistickým svetonázorom, tvoriacim v spojitosti s revolučným hnutím. Podľa slov Aragonových nové umenie je nevyhnutne novým realizmom, ktorý zároveň ukazuje les a strom

a vie prečo ich ukazuje, realizmom aktívnym, vzdialeným ako len najviac možno umeniu pre umenie, realizmom, ktorého ctižiadosťou je pomáhať človeku a osvecovať ho na jeho pochode, realizmom, prizerajúcim k zmyslu jeho pochodu, kráčajúcim v prednom slede.

Vedecké poznanie vzniku socialistického realizmu, jeho kryštalizačného procesu dáva odpoveď nielen na úlohy našej literárnohistorickej práce, sústreďujúcej sa pre toto obdobie vývinu našej literatúry na koncepciu štvrtého zväzku *Dejín slovenskej literatúry*, čo je mnoho, ale i na to, čo je dnes a čo sa môže stať socialistickým realizmom, dáva nám do rúk nástroj, ktorým môžeme pomáhať formovať našu socialistickú literatúru. Práca s. Špitzera, vytýčením gnozeologických predpokladov (s pripomienkami s. Pešata a Bakoša) a dôrazom na historický zreteľ, s ktorým súhlasili a kladne ho hodnotili všetci diskutéri o týchto otázkach, a preto o tom odznelo mnoho podnetov. V závere nie je možné ich všetky obsiahnuť, veď sa diskutovalo dôkladne a bohato — prehovorilo 13 diskutérov — i keď málo o súčasnosti. Možno a treba upozorniť na tie podnety o literatúre a výtvarníctve, ktoré sú pre dnešok najaktuálnejšie, ktoré zlepšia našu prácu a poslúžia aj súčasnej literatúre. Dobre je, že sme mali medzi sebou aj tvorcov našej novej literatúry. Pátos Tatarkovho boja proti akademizmu vo vede a umení oživil našu priakademickú diskusiu — i keď, myslím si, že prednosť vedca, spisovateľa vidieť len v ostrom odmietaní skutočnosti, nie je správne. Ich prednosťou musí byť vždy odhaľovanie pravdivých zákonov spoločenského vývinu.

Referát s. Špitzera dal dôraz na historický výklad socialistického realizmu. Nestačí však len konštatovať, že sme skončili s dogmatickým chápaním socialistického realizmu, ktoré prikladalo jeho definíciu ako meter na diela rozličných literatúr a rozličných čias. Nestačí si len uvedomiť, že zanedbávala sa tak vlastná analýza diel socialistického realizmu, neskúmala sa národná špecifičnosť nového umenia i osobitosti jednotlivých tvorcov. Treba sa zamyslieť, ako, vychádzajúc z prijatých tvrdení referátu i z diskusie, máme pristupovať k tomuto historickému výskumu práve v našej literatúre (Tomčík). A už tu treba varovať pred tendenciami, ktoré by na základe historického pohľadu chceli chápať všetko jestvujúce v našej literatúre za rozumné. Ako aj s. Váross pripomenul, len z prostého negovania buržoázneho rozkladu.

V referáte aj vo viacerých diskusných príspevkoch — najmä s. Druga — sa ukázalo, že smer vývinu literatúry dáva od deväťdesiatych rokov minulého storočia revolučné robotnícke hnutie. Túto tézu však neuplatníme, ak sa budeme nazdávať — ako sa to stávalo — že vystačíme len so zaznačovaním a glosovaním priamych stykov s revolučným robotníckym hnutím. Najmä po r. 1918 zmenila sa tvorba aj tých autorov, ktorí vychovaní v starom svete, nestali sa hneď a nikdy bezvýhradne spojencami nového, ale práve naopak, často a nadlho sa proti nemu postavili. Ale starý svet stratil aj pre nich svoju pevnosť. Takto si všimol s. Drug tvorbu našich kritických realistov, ktorých dielo sa po oslobodení láme — a na prvý pohľad divne. Tu len treba pripomenúť, že výhradou k Tajovskému po r. 1918 nemôže nám zaniknúť jeho pokrokový a priebojnícky význam v tvorbe do r. 1918.

Význam Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie nepochopil ani Tajovský a Jesenský, prežívajúci ju v jej samom strede, nepochopili ju ani Kukučín a Timrava vo svojich zátišiach. Ale v povojnovej tvorbe ide Timrava s Jesenským a Tajovský sa zbližuje s Kukučínom a obidvaja unikajú do minulosti.

Prečo? Veď Tajovský bol najdemokratickejší z tejto štvorice a svoje dielo vedome dával do služby biednych. Tajovského demokratizmus bol však uzavretou ideologickou koncepciou, rovnako ako Kukučínov. Jesenský ani Timrava, ani vo svojom predvojnovom diele však nechceli vytvárať takéto koncepcie, všímali si len jednotlivca, a to nie predovšetkým ako je vykorisťovaný, ale ako je citovo nešťastný. Tajovský a Kukučín verili, že národné oslobodenie vyrieši aj sociálnu otázku a ono nevyriešilo ani národnostnú. Obidvaja spoznali nezlúčiteľnosť svojich koncepcií s uskutočnením svojich snov, ich svetonázor bol usvedčený z neprimeranosti a tak obidvaja uchýlili sa so svojím umením do minulosti, aby ňou v umeleckých dielach ilustratívne dokazovali svoje názory. Timrave a Jesenskému zážitky po r. 1918 len potvrdzovali, že mali pravdu vo svojej psychologickej analýze, ibaže nešťastie jednotlivca je už teraz hlbšie. Vďaka realistickej metóde spoznali rozpor hesla a skutočnosti, a preto Jesenského ironickí *Demokrati,* preto Timrava ako prvá si všíma socialistov na slovenských dedinách a aj jej ironicky vyznie podtitul prózy *Dve doby, Otroci,* ktorým chcela obžalovávať. Pravdaže, aj oni len odhaľujú svoju spoločnosť. Ale k socialistickému realizmu bolo treba prekročiť hranicu obmedzenia buržoáznym svetovým názorom.

Neuviedol som spomenutých autorov len preto, aby som upozornil na zaujímavosť ciest vývinu. Nesmie sa podceniť význam realizmu pre socialistický realizmus. Ale aj cesta našich kritických realistov jasne dosvedča, že v epoche socialistických revolúcií znamená buržoázny demokratizmus slepú uličku, kým dôsledná realistická metóda znamená cestu až k samým hraniciam socialistického realizmu. Pravdaže, rozhodujúci skok bez marxistického svetonázoru a spojenia s robotníckym hnutím spraviť nemožno. Preto v literatúre prvej republiky je nesprávne preceňovať buržoázny demokratizmus, lebo tak sa dívame na literatúru očami buržoázie. Bude treba venovať viac pozornosti, ako sa konkrétne formovali cesty k socialistickému realizmu. S. Tomčík i Váross upozornili na potrebu hlbšieho preskúmania tohto otočného bodu. A tu istotne majú pravdu, že si treba všímať tieto nové diela ako výsledok celej tradície, že treba konfrontovať túto cestu všetkých. Pritom si nesmieme zakrývať oči pred tým, že viacerí za prvej republiky relatívne pokroková umelci nedospeli k socialistickému realizmu. Dielo niektorých zdegenerovalo ešte za prvej republiky, iní boli predbehnutí v nových pomeroch. Pravdaže, cestu k socialistickému realizmu si nesmieme predstavovať, ako to povedal aj s. Tomiš, len ako mechanický súčet starého realizmu a socialistických téz. Mechanickým spojením starého realizmu a socialistických téz je román Z. Zgurišky *Zbojnícke chodníčky.*

Najdiskutovanejšou oblasťou, až prisúhlasne k niektorým formuláciám referátu bolo sledovanie cesty modernistov k socialistickému realizmu. Diskusia tu podnetne upozornila — najmä súdruhovia z Ústavu pre českú literatúru a s. Tomčík — na komplexnosť tohto pojmu. Ak sme sa predtým dopúšťali chyby, hlásajúc, že socialistický realizmus vznikol z kritického realizmu bezprostredne, istou formou imanentného vývinu, nesmieme upadnúť do druhej krajnosti. Treba varovať pred zdaním, že modernisti, ktorí dôslednejšie ako realisti rozbíjali spojivá s minulosťou a buržoáznou spoločnosťou, mali už tým samým otvorenú cestu k socialistickému realizmu. V rozličných modernistických smeroch je aj mnoho aristokratického, falošného a hraného. Takémuto dojmu by u nás mohol napomáhať povrchný pohľad na cestu generácie nadrealistov, na cestu niektorých našich prozaikov, ba i na cestu viacerých kritikov

Myslím si, že tu bude treba naozaj historicky konkrétne a bez slabosti k láskam mladosti, skúmať, čo bolo tým rozhodujúcim, že títo ľudia prešli k socialistickému realizmu. Ukáže sa istotne, že rozhodujúcu úlohu tu mal príklon k záujmom revolučných más v boji proti fašizmu, zážitok Slovenského národného povstania, spojený s novým svetonázorom. Historické udalosti rozdelili i spisovateľov, ako bol Aragon a Paul Eluard na jednej strane a André Breton na strane druhej. Aj u nás i napriek dočasnému priblíženiu, rozdelili sa cesty väčšiny nadrealistov a Rudolfa Dilonga, oddelila sa cesta Pavla Hrtusa, rozdelili sa cesty Mikuláša Bakoša a Klementa Šimončiča.

K tomu, čo hovoril s. Suchomel o hodnote I. a II. zväzku Pujmanovej trilógie, o Pujmanovej ústupe od realizmu:

Sovietsky bádateľ Percov v diskusii o socialistickom realizme pripomína slová Majakovského, že musel pri ceste za socialistickým umením stupiť na krk svojej vlastnej piesni. Aj u nás Jilemnický po *Víťaznom páde* a potom znova po *Kompase v nás, Kronikou* prestal spievať ako vták na vetve a svojmu umeniu dal tvrdé zubadlá. Istotne sú v tom isté straty pre poéziu, pre umenie. Zložitý socialistický prerod osobnosti v prechodnom období neprebehol naraz vo všetkých zložkách. A pritom Majakovský, aby sa zmocnil toho hlavného, socialistického, potlačoval tie citové polohy, ktoré boli s novou socialistickou ideovosťou a emocionalitou v rozpore. Svoje individuálne podriadil spoločnému, ktorému však vedel dať naplno novú emocionalitu. Ale práve preto objavil viac ako Jesenin. Zdá sa mi, že to platí aj na tretí zväzok Pujmanovej trilógie *Život proti smrti*. Aj u nás strata Jilemnického bola len do času. Bez svojho odvratu od *Víťazného pádu* neboli by sme mali *Kompas v nás*. A zas na druhej strane diela niektorých básnikov z okruhu Davu, by boli došli ďalej, keby sa vedeli včas vzdať len pohrávania sa so svojimi citmi, so svojimi záľubami. To platí aj na súčasnú literatúru, aby sa nestalo, že tí, ktorí chcú len pekne spievať, nevedeli by spievať zanedlho o ničom, lebo ak ostanú len v literatúre, život ich predbehne, vytvoriac nové citové polohy, novú socialistickú emocionalitu.

Nazdávam sa, že aj v referáte, aj v niektorých diskusných príspevkoch, niektoré veci sa vytrhávali z prirodzených súvislostí. Preceňovaním cesty modernistov k socialistickému realizmu sa stretávame u bádateľov a spisovateľov, pre ktorých literatúra znamená predovšetkým poéziu. Takzvaný pretvárajúci princíp jasnejšie vystupoval v lyrike ako v epike. Videnie predovšetkým len realizmu v socialistickom realizme, preceňovanie zhody so skutočnosťou, je zas obvyklé u tých, čo sa venujú výskumu prózy. Náhodná zhoda jedného diela s našimi závermi je zas dokladom starého, dogmatického chápania socialistického realizmu. Aj tu treba zdôrazniť, že realizmus nie je len v zhode detailov so skutočnosťou, ale v ich pravdivej interpretácii. Správna odpoveď na otázku vývinu našej literatúry k socialistickému realizmu či za prvej republiky, či za víťazného socializmu, musí mať na pamäti všetky súvislosti a tak nepreceniť a nenadradiť cestu modernistov či realistov k socialistickému realizmu.

Istotne je správne konštatovanie, i keď ho chcel s. Sus zničiť, ale miesto toho dal subjektívne dojmy o slohovej jednote, že postavenie literatúry je dnes iné, ako bývalo v minulosti. Pomer napodobujúceho a pretvárajúceho princípu (používam tento termín, lebo romantizmus a realizmus príliš jasne označujú historický literárny smer) stratil v socialistickom realizme a v jeho jednotlivých dielach charakter nadradenosti. Stačí však v socialistickom realizme pri rovnakom ideologickom východisku spisovateľov všímať si len individuálny štýl

umelcov ako len konkretizáciu jeho metódy. Netreba ako v minulosti skúmať čím je motivovaný ako súčasť nadstavby? Heslá o tom, že sa dnes naplno otvára cesta novátorstvu, modernizmu, o potrebe nového naivnejšieho životného štýlu, pričom sa socializmus nespomína, ozývajú sa aj u nás. Ale nezabúda sa pritom na niečo? Pre obdobie pred víťazstvom socializmu sa ako nevyhnutnosť socialisticko-realistického umenia považuje spojitosť s revolučným hnutím. Ale môže diferencovanie na individuálne štýly, vytváranie sa skupín vyplývať len z chcenia spisovateľov? A tu si myslím, že sme príliš skoro zabudli, že aj pre dnešok treba vychádzať z konkrétnej spoločenskej analýzy, ktorú sme ochotní veľmi dôkladne urobiť pre diela minulosti. Tu sme ju robili tým dôkladnejšie, čím išlo o obdobie ďalšie od nás. A predsa nie je ďaleké prechodné obdobie prechodu z kapitalizmu do socializmu, prežili sme ho všetci, ešte dožívajú zvyšky starých tried. Ale keď by sme aj to nebrali do úvahy, nevznikla predsa ešte beztriedna spoločnosť. Triedne zloženie našej spoločnosti, hoci neantagonistické, musí mať svoj odraz v umení. Je to ťažšie zaisťovať, ale to nás nesmie odstrašiť v tejto práci a takto sa treba pozrieť i na skupiny, objavujúce sa v našom literárnom živote a nevidieť v nich len a len biologický, generačný rozdiel.

Čo povedať nakoniec? Naša súčasná literatúra má možnosti plného rozvoja, či jej autori prešli k socialistickému realizmu od realizmu kritického, či od modernizmu, či už vyrastali v nových pomeroch a prvou veľkou životnou skúsenosťou bolo povstanie a veľkým umeleckým zážitkom sovietske umenie. Môže sa rozvíjať len v neustálom styku s revolučným hnutím, nestačí len abstraktný socialistický svetonázor. Ak toto bude slovenská literárna veda vedieť dobre pripomínať slovenským spisovateľom, najlepšie splní svoj dlh súčasnej literatúre. Pre našu vedeckú prácu bude povinnosťou, aby historický pohľad na vznik a vývin socialistického realizmu na Slovensku sme vedeli uplatniť nielen v literárnohistorickej práci o autoroch tohto obdobia, ale aj naďalej ho rozvíjali aj v teórii literatúry a postupne sa zbavovali všetkých nepresných formulácií.

MICHAL GÁFRIK

IVAN KRASKO

(Od prvotín po *Nox et solitudo*)*

1

Generačnú odlišnosť od hviezdoslavovskej generácie, odlišnosť v zmysle podstaty vlastnej osobnosti, si z básnikov Moderny najhlbšie uvedomil a najzreteľnejšie ju vyjadril Ivan Krasko. Nie div! Spomedzi všetkých rovesníkov najviac svojich mladých rokov strávil mimo Slovenska, v sociálne i kultúrne vyspelejšom prostredí. Dielo Ivana Krasku — zjednodušene povedané — je svojskou a slovenskou obdobou myšlienkových prúdení a nálad (aj viacerých formálnych snažení) známych v európskej kultúre pod pojmom koniec storočia. Obdobou napriek všetkým odlišnostiam a často iným motivickým koreňom. Kraskova tvorba je z jednej strany výrazom odsudzovania, odmietania a izolovania sa od vtedajšej meštiackej spoločnosti, prudko vyostrujúcej človeka proti človeku, výrazom dôrazu na vlastný básnikov subjekt, s jeho hlbokými krízami a zádumami, ale aj spoveďou, denníkom jedinca, napriek tomu úzko zviazaného s domácim kolektívom, s citlivým zmyslom pre bolesti všeľudské! Nikde nie je výrazom presýteného rozkošníctva, nervového vyšinutia, satanofilstva a pod.

Hviezdoslavovi (ale aj Vajanskému) pripadali Kraskove životné pocity a jeho lyrickí hrdinovia neslovenskými a nereálnymi, „módou ducha", „oblekom... pristrihnutým — hen kdes' — na západe, o súmraku". Kraskove básne — a poézia básnikov Moderny vôbec — javí sa mu ako „čosi... pošmúrneho — plaché, unylé, ako nočné motýle... záhad ostne, mrcha tucha, poutkvelá na prízraku, prúd záchvatu neurčitý... tekavý brod cez nálady bez myšlienky vlády... skepsy chlad i broj; číre hmly, zmysel mdlý".[1] Podstatou a obsahom slovenskej poézie podľa neho, ktoré však sám narušoval, je „náš ctihodný, malebný kroj", „zvonkot... prameňa", „vonných hájov šum, nad nimi sokolí obrat sťa kol slnka", „nad čiernym úhorom rozvitým jasným už práporom vlajúci hymn toten vzkriesenia", „radosť... mladosti", duševná harmónia, nádherné túhy, symboly „po lúkach, po medziach vyšité" a pod.

Aj Hviezdoslava neraz prepadávali „mrcha tuchy" a trápili ho „záhad ostne", čo vyčítal najmä Kraskovi. Ich dokladom sú najmä *Stesky*. Hviezdoslav sa však z ich osídiel vymaňuje a uteká, útočišťom, pevnosťou mu je svet tohto sveta alebo metafyzická nepochybná istota — boh. Z toho vyplýva, že napriek všet-

---

* Paralely s poéziou básnikov „medzigenerácie", Jesenského a podobne vychádzajú z analýzy v štúdiách *Slovenská literárna moderna* (Slov. lit. 1960, č. 2), *Básnická medzigenerácia* (SL 1959, č. 3) a *Jesenského básnické juvenílie* (Litteraria 1960).

[1] Slovenské pohľady XXIX, 1909, 593—596.

kým jeho steskom a žiaľom základný pocit života a sveta je u Hviezdoslava s v e t l o. Pochyby, úvahy o zmysle ľudskej existencie sú záhubou človeka:

Sfingo hroznej záhady!
Príšero, preč spred očí mi
s dumy tôňou, s dychom zimy!
Beda tomu, badám, kto sa
na teba raz zahľadí:
v duši zmrzne hneď mu rosa,
svet zamení na nej svit;
náhody ho zajme metla —
Strať sa! iď!
nezatôniš môjho svetla,
nezachladíš môj mi cit...[2]

Kraskovi sú pochyby, mučivé otázky a zádumy už neprekročiteľným kruhom, v ktorom mu je súdené žiť. Sú neodmysliteľnou súčasťou jadra jeho ľudskej i básnickej osobnosti. Hviezdoslav i Vajanský sa im ešte vládali vyhýbať a unikať im, Kraskove imperatívy, adresované sebe samému — necítiť a nemyslieť! — ktoré by mohli byť jedinými liekmi, sú nedosiahnuteľné.

Vlastnej odlišnosti od generácie „otcov" bol si Krasko vedomý. V básnickom vyjadrení svojho obdivu Vajanskému (*Sv. H. V.*) napísal: „preto, že nie Si taký ako ja a že chápeš toho, kto nie je taký ako Ty: preto, básniku, mám Ťa rád!" Je to vyznanie čisto osobné, vyjadrujúce len vlastnú odlišnosť od osobnosti človeka a básnika Vajanského. V básni v próze *Ja* vlastnú odlišnosť už generalizuje: „A to som ja, i ty, pokrytče". V jednom z rukopisných variantov citovanej básne túto odlišnosť motivuje dobove ako charakteristickú chorobu 20. stor.: „A to som ja — človek v XX. století".

Nepochybne, príčiny nových životných pocitov, nového osobnostného a básnického založenia sú aj v tomto prípade predovšetkým spoločenské. Zhruba: strata nádejí, strata ideálov, strata istôt. Národných aj sociálnych. A potom — alebo súčasne — aj osobných („Dnes poslednú už nádej bojazlivo chránim na oltáriku pod javorom rozpáraným"[3]). Títo ľudia sú príliš citovo založení (konflikt snov a túžob so skutočnosťou jatrí citovosť). Ale majú aj neobyčajne kritický a skeptický intelekt, s citlivým zmyslom pre skutočnosť. A intelekt im diktuje neveriť v zázračnú národnú spásu. V reálnu záchranu „takí múdri" veriť už nemohli.

Situácia, ako ju videli oni: nebyť národného oslobodenia r. 1918, za nejakých štyridsať-päťdesiat rokov slovenského národa by už nebolo a len ak daktorý bača v zastrčených hlbokých liptovských horách bol by ešte vedel a rozprával po slovensky.[4] Hviezdoslav s Vajanským, o tri desaťročia starší, napriek mnohým obavám verili ešte v osud Simeonov. Básnici Moderny v príchod národného spasiteľa už neveria. Kraskov „otrok", Jesenského „poddaní" a pod. sú skôr výrazom zúfalstva z beznádeje ako istoty vo viere. Rovnako aj vo sfére sociál-

[2] SP XXIII, 1903, 726. Zdôrazňujem sám.

[3] Všetky citáty z Kraskovej tvorby, ak neuvádzam inak, sú z jeho *Lyrického diela* (Bratislava 1956). Rukopisné materiály citujem z literárnej pozostalosti Ivana Krasku v Piešťanoch.

[4] Ivan Krasko v rozhovore 26. 1. 1956. Pozri tiež *Zmráka sa, stmieva sa...*, Nová literatúra II, 1958, č. 3, 7.

nej. Hviezdoslav a Vajanský videli krivdy a hriechy tohto sveta, neraz sa nad nimi bolestivo rozhorčili a neboli to vždy len krivdy na ubiedenom slovenskom národe. Nebyť však Maďarov a najmä Maďarónov, tento svet bol by býval pre nich celkom únosný, verili aspoň v uskutočňovanie hesiel slobody, rovnosti a bratstva, v zdokonaľovanie ľudstva. Básnici Moderny — a Krasko najviac — túto vieru nemali. Vo vyostrených spoločenských protirečeniach svojej doby, pod vládou „dukátu" a „hrudy", „kupčíkov" a „handliarov", zmietajú sa v bludisku súvekej meštiackej spoločnosti, nenachádzajú východisko a oporu v tomto ťaživom chaose. Sú osihotení v novom spoločenskom vare, v boji proti plieniacim spoločenským silám, ktoré sa im zdajú slepé, neovládateľné a nepredvídateľné. Len chaos, bludisko a náhoda — taký im pripadá svet. Je v nich povedomie a čiastočná viera v ľud (presnejšie obvykle nevymedzený), ale do tejto viery si sami tisíc ráz sypú semeno skepsy.

Ak vonkajší svet nemôže byť útočišťom, tým viac sa sústreďujú na svet vnútorný, intímny život, osud indivídua. Analyzujú ho do najtajnejších hĺbok, s neúprosnou dôslednosťou a prísnosťou. Človek v poznaní básnikov Moderny, najmä Ivana Krasku, neznie romanticky ani pozitivisticky hrdo. Znie „úboho": „Môj mozog však zapálený je podivným ohňom a on svieti na všetko. I na svoju úbohosť" (*Ja*); „ktos' príliš úbohý z šíreho sveta" (*Zmráka sa...*); „hľa, nepatrnosť biedna medzi všetkým tvorstvom" (*Solitudo*).

Životné krédo a tragika básnikov romantizmu: „Snívalo sa mi predtým o anjeloch, ešte v pamäti kus sa mojej budí. Hľadal som nebo, hľadal som anjelov — teraz nemôžem nájsť ani len ľudí".[5] Kraskovi „anjeli" po krachu ilúzií: „My? — tak chytať lelky, nie hore stúpať k štítu Himaláje... My u korbeľa sme len chlapi a pred Cigánom... nezatieni ani Pišta nás v pohuľanke" (*List slečne L. G.*); „nechce-li vedieť, že sa pripozdieva, že z chmúrnej túrni poplašný zvon hučí" (*Jehovah*); „vždy som len to badal, že sme my otroci, otroci krotkí. Prečo vy otrokov rodíte na svet?" (*Vy ženy!*); „ak nechals' tu iba otrokov svojich úbohé semä, ak žije už iba otrokov tvojich stáleté plemä" (*Pribina*); „No, nemyslite, že ja sám som iný, nie, ja som tiež z tej istej hliny" (*List slečne L. G.*); „Zohriala sa mladá pani. Za dolami, za horami starý handlé mladej panej platí popol toliarami" (*Stará romanca*); „dávno javor vyrúbali, kupčík z neho uhlie páli" (*V tajnom...*); „zabudli ruky na mňa, keď svitnul biely deň" (*Plachý akord*); „Ženy nás klamali i múdré i hlúpé spôsobom tvrdým (*Askéti*); „Je nutné, nutné poznať vás i seba! Tie výsmechy, tie jedy lží, tú trpkosť... Už zbytočné je klamať starou lesťou! Váš dnešok biedou žobráka sa vlečie kamsi fádnou cestou a cesta všadiaľ rovnaká... v ten Eden nik už neverí, kde úbohosť čnie žobráka, kde svetlých citov na cmiteri sto vzdorov chmúrnych huláka" (*Je nutné...*)

Ľudskosť v tejto spoločnosti je smiešny pojem, svedomie ľudské často zvykne „spávať", trpí sa nezaslúžene, „pre cudzie viny", srdcia ostávajú tvrdé „ako skala", usadzuje sa v nich „krutá pýcha" a nedôvera, časté sú osudy Meluzín. To dievčie „srdce", ktoré „bolo raz tak biedno, biedno", aj „zúfajúcich pár chladných, mokrých rúk", pre ktoré raz, možno z púheho ľudského súcitu, až primnoho obetoval, čoskoro odplácajú sa ranami, „rudé stopy", ktorých „nič už, niž už nezhladí".

„Anjelov" nieto a nieto ani „ľudí". Existuje len „človek zatvrdený", „Slovač

[5] Janko Kráľ, *Súborné dielo*, Martin 1952, 211—212.

mladá", „kupčík", „handlé", so životom všedným a fádnym, egoistickým, krutým a nečestným. „Ani moc, ani sila! Spôsobom barbara srdce si otvára, prahy im zarosila... Oči si vyplakala, na zem sa šmárala, zúfale tárala: — zostali ako skala... rána sa nedožila... Och, čo sa naprosila! (*Je márna prosba*). Výsledkom morálnej diagnózy súvekej spoločnosti a človeka je temer absolútna ničota a degradácia humánnych hodnôt. Kraskovo východisko a spôsob reagovania sú však rozdielne od Jesenského, hoci diagnóza je vo všeličom podobná. Jesenský sa liečil povýšeným individualizmom a iróniou. U Krasku sú zriedkavé. Napríklad v básni *Je nutné...*, čiastočne v *Balade* (*Hoc pršalo dnes...*) a *Piesni* (*Tak tíško...*). Ani vtedy nie je to však individualizmus dôsledný, ale zlomený „jaksi zrazu, vpoly".

Vypätý individualizmus u Krasku sa nerozvinul, lebo jeho hlavnou etickou zásadou, v protiklade k Jesenskému, bola požiadavka rozdať a obetovať sa: „A ja predsa neviem zmúdrieť, všade kúsok srdca nechám. Mám ho ešte plno v hrudi, poďte, berte, čekám, čekám" (*Vždy si myslím...*) Cíti sa navždy mravne zodpovedný za každý svoj počin a spomienky či výčitky v ňom nevyhasínajú nikdy. „Čo sa raz stalo, nezotre to čas".[6] Je citlivý a prísny k sebe, mučí sa aj za viny domnelé, nie to skutočné (*Poznanie*). „Je pravda, že som od malička mal prepiate precitlivené svedomie: Nikomu neublížiť, ani človeku, ani zvieraťu, ani stromu!"[7] Práve preto však, že pre svoje osobné založenie a etické zásady Krasko nevie jesenskovsky vypätým individualizmom prekonávať a vymaňovať sa zo spoznanej diagnózy človeka, ženy a spoločnosti, že napriek osobnému uchyľovaniu sa do samoty v takýchto podmienkach proti svojej vôli bezbranne musí prebývať, práve preto jeho kolísanie medzi žitím a nežitím, pocit života ako noci. Jesenský skutočnosť preziera, lieči sa iróniou a sebairóniou, Krasko je v skutočnosti celkom. Túži z nej neustále uniknúť, obrazne povedané „v nebies modré výše", „v blízkosť svetla, hore do nebies", „v blízkosť žiarodarných hviezd", ale to „svetlo" je nedosiahnuteľné. Miesto „veľkých činov" otvára sa mu neustále životná panoráma „sužoviska" (*Hviezdoslavovi*), z čistej lásky vyrastá mu „byľ" a „tŕnie (*Oráčiny*), „všednosť-mlha" zatmieva jasné obzory túžob duše (*Moje piesne*), „život kladie prsty v struny, moja pieseň smutne zuní" (*Hej, v tej mojej mladej hrudi...*).

Podstatou osobnosti nového človeka, človeka začiatku 20. stor., je podľa Krasku „chaos... dusná neurčitosť, šíra, rozptýlená šedá hmla" (*Ja*), je skepsa a beznádej z nich plynúca: „Duša dnešného človeka je rozorvaná, úbohá, plačúca. Ďaleko šťastnejším bol človek stredoveku. Mal pred sebou pevný podklad sv. písma, veril v α a ω sv. písma. Čo stojí v písme, to bolo pravdou a nikde nerozumoval ďalej, mal istotu, vedel čoho sa držať. Dnešnému človeku vyrazili z rúk a či z duše sv. písmo a posiaľ nemá náhradu zaň. Ja tiež som jedným z tých rozorvancov..."[8]

---

[6] Básne *Sami sme v hore* a *Mamka sladká, mamka* vyšli v SP XXVII, 1907, 105.

[7] V pripomienkach k Votrubovej štúdii, ktorá vyšla ako úvod k jeho *Dielu*. Tamtiež spomína: „Raz, ešte ako malý chlapček, zrazil som zo všetečnosti lastovičie hniezdo. Spadlo na zem i s mláďatmi. Bežal som k matke s veľkým plačom. Horko-ťažko ma vedela upokojiť. Príhoda ma tak trápila, že som i spával nepokojne. — Inokedy z roztopaše hodil som kameňom po psíkovi. Trafil som a on, bolestne skučiac, bežal domov a ja k matke s nárekom, že som ublížil psíkovi. Upokojila ma, ale niekoľko dní bol som celkom nešťastný".

[8] V liste Michalovi Bodickému 22. 7. 1909. Citované z Brezinovej monografie *Ivan Krasko*, Bratislava 1946, 106.

Obe básne v próze — *Noc* a *Ja* — sú jedinečným výrazom autorovej i dobovej neviery a ešte viac existenčným zápasom o vieru, akúkoľvek vieru a istotu: „Duch žízni po svetle, chce mať istoty — aspoň istoty stredovekého ľudstva: vieru (och, vieru, akúkoľvek vieru), a mozog zláme mu krídla večnými pochybovačnými invektívami“ (*Noc*). Tyranstvo rozumu, novodobé „útrapy z rozumu“ hlásia sa z týchto aj z ostatných básní Kraskových (podobne aj Royových a Gallových). „I vlk má mozog, ale lepší než je môj“ — hovorí sa v jednom z rukopisných variantov básne *Ja* (s príznačnými názvami *Apage!*, s podtitulom pri jednom: „Napísal Homo“). Ideálom je „mozog zvera“, „nevedomca“ alebo „fanatika“, „nevesty Pánovej“ či budhistických kňazov alebo konečne mozog diabolský.

Zhluk mnohých náhod — taký pripadá život týmto ľuďom, zhluk mnohých protichodných kvalít — taký si pripadá Krasko sám sebe. Hrdinovia predošlých epôch v porovnaní s Kraskovým lyrickým hrdinom boli jednoznační alebo aspoň jednoznačnejší. Ako si Krasko analyzuje svoju osobnosť: „vlk... vyjúci po stepi, bralo... so zrakom vbodnutým v modrú diaľ... havran miznúci v čiernu noc, had... tančiaci k pískaniu Nubijca... rákosie nad mlákou zelenou... komár prejemne spevavý... hyena zježená na hrobe... druh krotuškých holubíc... vtáčik... čo zbiera červíky po tlame jaštera na Nílu piesčitom. To je to ukrutné — všetkých že zhlukom som, v mozgu že svieti mi každé z nich“ (*Ja* — rukopisný variant). Inými obrazmi to isté hovorí v básni *Poznanie:* hrot otrávenej dýky v čistom srdci devy, slina potupy v tvári rodnej matky, prznіaci čin v chráme Pánovom, bič, ktorým bol bičovaný Kristus, oheň spaľujúci svätca, odmena, ktorou sa platí zrada veľkej svätej veci, šibenica, na ktorej visí ochranca slobody miliónov, pôvodca preťažkých stonov biednych — ale aj mozog, snívajúci o veľkých činoch, zahalený v pláštiku neviny. Preto potom v Kraskových básňach vyskytuje sa často ono neurčité „snáď“, „možno“, „niekde“, „niekto“, „ktosi“, „zdá sa“: „Snáď skutočnosť to bola a možno púhy sen...“ (*Plachý akord*). Zmysel pre jednoznačné, určité videnie vecí, javov a psychických stavov sa stráca. Ich kontúry neustále vibrujú medzi dvoma pólmi, menivo prerážajú cez hmlu neurčitosti. Pohľad a videnie sú neisté. Napriek tomu a či práve preto sú však intenzívne. Sú hĺbkové a nie povrchové. Podružnosti nezachytávajú. Nie sú však chcené, nie sú ideálom. Ideálom je Vajanského jasnosť a pevnosť (*Sv. H. V.*), Hviezdoslavova suverenita (*Hviezdoslavovi*), jasné, čisté a široké obzory (*Moje piesne*). To však bolo príznačné pre ľudí staršej generácie. Ľuďom začiatku 20. stor. — lebo básnici Moderny sú už básnikmi tohto storočia — je vlastný nejednoznačný, neurčitý a neistý pohľad, plný pochýb a neviery aj v hodnovernosť svojho videnia a poznania.

Neviera je charakteristická pre celú túto skupinu. Jesenský neveril v stálosť svojich a ľudských citov a predsavzatí, neveril nikomu a ničomu. Metafyzické záhady a poznatky o živote a smrti ho však netrápili. Pre Krasku a mladších neviera je ešte absolútnejšou: „Neveril, a neveriaci mnohé skúsi“ (*Pieseň, Zrála, plála...*), „Ó, múdri dávno, dávno dúfať prestali!“ (*Pieseň, Čnie clivo...*), „Hľa, bez nádeje umrel súdruh-eremita“ (*Eremita*). Je dobovou,[9] ale nie je módnou.

[9] Jiří Mahen v neskoršej spovedi svojej generácie medziiným píše: „ale což věřil někdo opravdu v člověka?“ Šrámkovi „jsme mnozí nevěřili proto, že on aspon věřil v literaturu! Nevědělo se, kde jíti ke kořenům bytí“ (Proč „Janošík“?, *Slovenská miscelanea*, Bratislava 1931, 126—127); „Jen v něco věřit! V boha, lidi, zem', v sebe a práci. Bez víry těžko býti vítězem. A člověk ztrácí“ (Karel Toman, *Básně*, Praha 1953, 58).

Je reálne žitou a nechcenou. V rukopise básne *Quia pulvis sum* ... (rukopisný názov *Motu proprio* ...) novodobý žobrák „sedí s dušou ubitou z l o m p o c h ý b k fíku pričupený a plače ...“ (zdôraznené mnou). Celá Kraskova tvorba je naopak zápasom s pochybami a nevierou (jeho „neveriaci“ vždy trochu a napriek všetkému aj „veril“ a „čakal“), zápasom, ktorý sa po dlhý čas končieval porážkami a úplným víťazstvom sa neskončil nikdy.

Nebolo viery, nebolo istoty, nebolo svetla. Nebolo reálnych ideálov. Ideálov neuskutočniteľných bolo dosť. A to bolo ešte horšie. Aj ideály, ktoré kedysi boli reálne, v tejto dobe, v týchto spoločenských podmienkach pripadajú naivným blúznením, sentimentálnosťou. Život neplný, tiesniaci, príšerne temný. U Hviezdoslava (a podobne cítil i Vajanský) sa píše moje „svetlo“, u Krasku sa to číta moja „noc“. A tá noc alebo tma alebo temnoty — je všade: v jeho srdci (*Plachý akord*), v jeho duši, ktorá „z čiernej noci pila“ a „mohutne“ sa rinie i z jeho poézie (*Ó, duša moja* ...). Celý jeho život mu prichodí „pustou, čiernou nocou, pretemnou, hluchou, tmavou nahlboko“ (*Aminke*) a život človeka ako „havran ošarpaný“, letiaci slepo „do noci“ (*Topole*). Kraskova poézia — to je hľadanie „papršleku“ do tohto životného pocitu tmy, noci, temnôt. Príznačné, že pocit „svetla“ sa objaví len v spomienke ako „svetlo zašlé“, a spomienka naň vyvolá v duši „prudký plač“ (*Ó, duša moja* ...).

Základný životný pocit Ivana Krasku, pocit života a sveta ako noci,[10] odzrkadlil sa nielen v jeho poézii, ale aj v jeho poetickej proklamácii. V pôvodnom rukopise *Poetiky starej lyriky* (rukopisný názov *Stará poetika*), venovanom *Mladému lyrikovi,* na prvom mieste totiž čítame: „Čo píšeš, nech je čierne jako tma a nech je smutné jako vlhký hrob, nech bodá v srdce jako ťažký hriech a v dušu kvapká trpkosť jako blen“. Druhý text, pod ktorým je dátum 1911, začína sa podobne veršami: „Čo píšeš, nech je tajuplné jako noc, trúchlivé jako mokrý hrob a smutné jako chorál kresťana; nech bolí dušu jako ťažký hriech a v srdce kvapká trpkosť jako blen“. (Text z *Diela* a *Lyrického diela* je pravdepodobne až z rokov básnikovej staroby.)

Životné pocity a poézia tohto druhu nevstupujú vôbec prvý raz do slovenskej literatúry. Napriek junákom, orlom a sokolom hlásia sa už aj u niektorých štúrovcov (Kráľ) a silnejú najmä po porážke slovenskej revolúcie (Botto). Po vcelku pozitivistickej generácii hviezdoslavovskej prerážajú nesmelo znovu u básnikov „medzigenerácie“. Kraskom však nadobúdajú nebývalú intenzitu a zároveň novú kvalitu. Ak sú motivované novou sociálnou skutočnosťou a osobnými dispozíciami, posilňované sú silným romantickým školením. U Krasku bolo silné od začiatku a najlepšie vyhovovalo jeho povahovému založeniu.

Neskoršie Kraskove zádumy nad vlastnou mladosťou jednoznačne hovoria o jeho silných romantických sklonoch. Musíme im veriť, lebo ich dosvedčuje aj zachovaná poézia z tohto obdobia (pričom v Kraskových rozpomienkových príspevkoch badať aj tendenciu akéhosi ospravedlňovania týchto sklonov). V neskoršom rukopisnom fragmente *Rukopis Královéhradecký a Zelenohorský* rozpomína sa na seba ako na „študentíka romantickej mysle“ a píše o svojej „romantickej mladosti, keď bolo tak príjemné plávať v modrých vlnách historizmu“, „s tlkúcim srdcom a rozpálenou fantáziou ... opájať sa ... veršami“, v strýkovej knižnici prežívať „mnoho nezapomenuteľných duševných hodov“.

---

[10] Pozri tiež Jozef F e l i x, *Ivan Krasko — básnik* (Ivan K r a s k o, *Nox et solitudo, Verše,* Praha 1958, 75).

„Romantike som síce v skutočnom živote vyhýbal", píše v inom zlomku — „ale v mladej fantázii, kde sa rodili moje verše, bolo jej viac než dosť".[11] V zachovanom zlomku autobiografickej prózy *Udalosť* (všetky Kraskove prózy sú v istom zmysle autobiografické) nachádzame typické romantické obrazy hôrnych scenérií a Krasko sa vyznáva zo svojej záľuby v nich: „Takáto príroda bola veľmi príjemnou pre bujnú fantáziu mladíka jakým som bol vtedy a ja ovšem často a veľmi rád navštevoval som lesy. Niekedy zdržal som sa v nich i viac dní. Celý deň vydržal som túlať sa s puškou v tejto divočine a len na noc šiel som sa vyspať a najesť do horárne".

Ak si všimneme literárne lásky Kraskovej mladosti, ako si ich sám určil,[12] zistíme rovnako zhodné romantické záľuby. Popri „divnom Jankovi" a klasicizujúcom „junáckom" Samovi Chalupkovi je to najmä a predovšetkým jeho tajomný a dumný menovec, štúrovský Ján Botto. Hviezdoslav bol pre mladého študenta hotovým objavom, najmä pre jeho nespornú básnickú veľkosť a titanský tvorivý rozmach, ale už Kraskovo štúdium Hviezdoslava a inšpirovanie sa ním je v zásade romantické. Nielen typický rozpor ideálneho s nízkou kolibou, „sužoviskom" triezveho, surového dňa, nielen vysoké túžby a márnosť vlastného snaženia, ale aj romantické opájanie sa literatúrou: „koľké noci bdel a sedel u Tvojej som zlatej knihy — hej, vy sladké okamihy — nadšenie mi v mladej hrudi zabudlo, že ráno zase všednosť života ma vzbudí, hudbou slohy sladil uši, myšlienky jas chytal duši, zbité srdce v mieri kúpal, život, silu sal som z knihy, jako jeleň v lone bora z pramenitej, živej vody podvečer, keď luna vzchodí. Tak i teraz bdiem noc jednu, v ruky kloním hlavu biednu: za oblokom, hľa, už svitá..." (*Hviezdoslavovi*).

Z básnikov inonárodných boli to najmä Lermontov a Puškin (čítal ich v nemeckých prekladoch) a romantizujúci Turgenev (jeden z najobľúbenejších Kraskových autorov vôbec). Rovnako ako mladý Jesenský ani mladý Krasko sa nevyhol stretnutiu s Byronom. Do zápisníka z brašovských rokov si vpisuje nemecké preklady z jeho *Hebrejských melódií*. Veľmi skoro, podľa vlastného priznania, sa však zoznámil aj s Verlainom a Maeterlinckom. Najväčšou literárnou láskou jeho mladosti však ostal skeptický, ponurý i revolučný rumunský novoromantik Eminescu.

V starších básňach Ivana Krasku sebarozdávajúci univerzálny humanizmus je výraznejší, čistejší a priamejší. Má čosi z mladíckej sentimentality a naivity, ale ponímaných v kladnom zmysle. Sú predovšetkým výrazom „srdca", menej intelektu. (Neskôr sa tento pomer mení.) Základná bytostná tónina je však v podstate rovnaká v prvotinách i v *Nox et solitudo*.

2

Prvé cesty vlastného básnického vývoja Ivana Krasku v porovnaní napr. s Jesenským sú a aj ostanú nám prakticky veľmi hmlisté. Najstaršie zachované básne Ivana Krasku pochádzajú totiž z rokov 1893—1894 (*Pieseň nášho ľudu, Čierne oči..., Pre teba len...*[13]), ale publikovať vo väčšom rozsahu začína až rokom 1905. Hoci počnúc týmto rokom publikoval aj niekoľko starších básní,

[11] V zachovanom rukopisnom zlomku rozhovorov s Borom z prvej polovice 40. rokov.
[12] Pozri citovaný príspevok v Novej literatúre II, č. 3.
[13] V rukopise názov *Tajné moje piesne...* (archív MS).

jednako zachovaných básní spred roku 1905 je málo a k tomu treba predpokladať, že nie všetky sú úplne verným obrazom ich pôvodnej podoby.

Zachované prvotiny Ivana Krasku nepochybne svedčia, že mladý Krasko vyšiel ideove i básnicky z domácich pomerov a pokiaľ sa opieral aj o iné vzory (Eminescu), len rozoznievali v jeho duši „pieseň stajenú". To spôsobilo, že napriek niektorým badateľným vplyvom Krasko aj vo svojich zachovaných prvotinách bol temer v celom rozsahu pôvodným tvorcom.

Napriek obdivu a celoživotnej úcte k Hviezdoslavovi Hviezdoslavova poézia nebola východiskom Kraskovej lyriky. Ani svojím ponímaním sveta, a tobôž nie umeleckými postupmi. Tie básne, ktoré sú písané hviezdoslavovskou poetikou (*Deň spásy, Hviezdoslavovi, K Váhu, List slečne L. G.*), sú v Kraskovej poézii niečím výnimočným a možno povedať aj cudzorodým. Motivované sú jednak svojím príležitostným poslaním (*Hviezdoslavovi, List slečne L. G.*), jednak v podstate s podobným nacionálnym horlením hviezdoslavovskej generácie v týchto básňach (*Deň spásy, K Váhu* ...) prebral aj charakteristické formálne znaky hviezdoslavovskej poetiky.

Nacionálny moment v Kraskových prvotinách je dosť výrazný. Výraznejší ako u najvýznamnejších básnikov medzigenerácie alebo ako aj u mladého Jesenského. Ak poviem, že to bola básnikova daň dobe, neznamená to, že by sa Krasko niekedy, aj vo vlastnej poézii, bol stal národne vlažným či ľahostajným. Mladý študent Ivan Krasko sa však natoľko zžil s poéziou štúrovskou a vajanskovsko-hviezdoslavovskou (ideálom mu bola „stará poetika"), že spolu s ňou vsal do seba aj jej nacionálny obsah v jej pôvodnom poňatí. Štúrovské je ponímanie „piesne nášho ľudu" s inventárom mohyly, hrobárov i budiacou trúbou archanjela v čase posledného súdu, ako aj neskoršie pridaní „kati ľudu" s ich „besnotami" aj „novou piesňou", ktorú im treba zaspievať.[14] Štúrovská je túžba letieť „v diaľku", „v rodné kraje, sloboda kde vraždená je, v otroctve kde moji bratia mĺkvo svoje žitie tratia, kde je útlak, kde je bieda, ktorá ni žiť, ni mrieť nedá", štúrovské je videnie i ponímanie „rodných krajov", spolu s obrazovým inventárom, aj záverečná výzva na „rodných bratov": „Žiť, mrieť so slobodou svatou!"[15] a štúrovský je koniec koncov aj onen „vietor bystrý, vietor smelý", ktorý tieto túžby podnecuje (*V Brašove*). Kraskova svojskosť v týchto básňach spočíva iba v istom súbežnom tesklivom osobnom tóne, ktorý však neovplyvňuje v zásade štúrovské poňatie národného položenia („keď pritlačí ma ruka zlá osudu", „keď r i e d k e chvíle radosti nadídu"). Aj ten je však príbuzný občas prerážajúcemu osobnému tónu Bottovmu.

Štúrovské a hviezdoslavovsko-vajanskovské poňatie národnej situácie sa spája v básni *K Váhu* ... a rovnako tak aj formálne vyjadrovacie prostriedky. „Striebropenný Váh", ktorý „veselým, bystrým plynie tokom", je ešte v duchu poézie štúrovskej a rovnako aj pripomínanie tisícročnej poroby. „Mozoľné dlane", ochranná ruka nebies, ktorá nevzhliada milostivo a privolávanie pomsty na vraha sú už bližšie ponímaniu hviezdoslavovsko-vajanskovskému a ich poetike. Úplne v duchu hviezdoslavovskom je *Deň spásy*. S vlastným ponímaním národného položenia prichádza Krasko až po roku 1905, počínajúc *Listom slečne L. G.* a *Jehovahom*. Kraskova diagnóza národnej choroby v *Liste* ... vychádza už z filozofie hlasistickej (napriek schválnym formálnym hviezdoslavizmom) a zho-

[14] Druhá strofa *Piesne nášho ľudu* v SP XVI, 1896, 735 ešte nie je.

[15] V staršom rukopisnom variante, ktorý chcel Krasko pôvodne publikovať vo svojom *Diele:* „Dokiaľ chceme trpieť katov?".

duje sa aj so súčasným ponímaním Jesenského: „že bied niet u nás: v nás je moc" (Spisy II, Bratislava 1958, 270). Podobne aj *Jehovah*. Nový obsah je zaodený do žalmického rúcha, ktoré korešponduje s poéziou hviezdoslavovského obdobia, ale súčasne Krasko ho aj aktualizuje. Jeho nacionálno-sociálna lyrika je vôbec formálne o poznanie tradičnejšia ako jeho lyrika intímna (okrem niekoľkých posledných básní na túto tému).

Omnoho skôr sa dopracoval Ivan Krasko jemu vlastného pohľadu a výrazu v lyrike intímnej. Možno povedať, že už jeho prvé zachované básne nesú nepopierateľne silnú pečať jeho osobnosti. To, pravda, neznamená, že by ich nebolo možné priradiť do príbuznej (novoromantickej) skupiny.

Lyrické prvotiny Ivana Krasku zaznievajú od začiatku tónom v slovenskej poézii dovtedy neslýchaným alebo aspoň nezvyklým. Vyvoláva ho základná bytostná orchestrácia básnikova. Je to pesimizmus svojho druhu. Podmieňuje ho akási nedobrá osudovosť a neviera vo svoje vlastné možnosti; téma neplnosti a vykoľajenosti vlastného života (*Sami sme v hore*) uplatňuje sa už tu výrazne. Na prvých husliach hrá zápor a nie klad: „Hviezda bez neba, kvietok bez slnka, tráva bez rosy" (*Mamka sladká, mamka . . .*).[16] Čosi nevyhnutné pre život sa nedostáva. Bottov *Tajný šuhaj* a *Husiarka*, ovzdušie niektorých básní Kráľových, ale bez vypätého individualistického vzdoru, eminescovské „všetko jedno" a čierne krídla „génia smrti" majú v týchto básňach osobité pokračovanie. Synonymom harmonickej „piesne" predošlých období stáva sa „storaká tieseň", „kási tajná tieseň" a tá zaznieva všade. V protiklade s piesňami predošlých období, keď sa básnik priamo a otvorene vyznával zo svojich radostí a bolestí, ospevoval alebo útočil, prihováral sa niekomu, Kraskova dumná pieseň-tieseň je od začiatku tajná, je tichá a plachá žaloba, stíšený hovor so samým sebou:

Len pre teba, srdce moje,
dumná moja pieseň,
len pre teba, čo tlačí ťa
vždycky tajná tieseň.

Ty len môžeš, oko moje
zamútené, dumné,
zhliadnuť veršík, ty nezradíš
city moje durné.

Ty len môžeš, ucho moje,
čuť žalobu novú,
nedivíš sa, že žaloba —
každú, vieš, tak zovú.

Vy len môžte, pery moje,
zapeť z tajných piesní,
v búrnej noci, v horách, mori,
zvie len víchor besný . . .[17]

[16] Pozri Alexander Matuška, *Ivan Krasko osemdesiatročný*, Kultúrny život XI, 14. 7. 1956, č. 28, 3.

[17] *Tajné moje piesne . . .*, pôvodný text v archíve MS. S textovými zmenami vyšlo v *Diele* a *Lyrickom diele* s názvom *Pre teba len . . .* Citovaný variant publikoval Michal Nadubinský, *Neznáma báseň Ivana Krasku*, Ľud XII, 4. 7. 1959, č. 158, 4.

Predtucha skorého vlastného zániku, skôr zmierlivá ako znepokojujúca, je skúpym slnkom tejto poézie. Duša „tuší: storá tieseň vo večný sen že ju raz ponorí". Zdôrazňuje sa „hrob" a „mohyla" a je to predstava bezpochyby prežitá. V mohyle má svoju „nádej... pochovanú", v nej túži aj on čoskoro odpočívať. Obraz hrobu a mohyly nie je motivovaný náhodným, príležitostným osobným nešťastím. Prítomný je aj v „riedkej" šťastnej chvíli, v básni, témou ktorej je šťastná ľúbostná pohoda (*Sami sme v hore*). Motivovaný je celkovou situáciou, existenciou medzi žitím a nežitím. Žiada si lebo ožiť alebo neživorit viac tak ako doteraz (*Mamka sladká, mamka...*). Pocit nežitia a živorenia pramení zase z krachu túžob a snov jeho „romantickej" snivej mladosti v skutočnosti obklopujúceho, zdiskreditovaného meštiackeho sveta. Básnik, ktorý svojím založením mal veľmi mnoho spoločné s veľkými romantikmi, s ich vášnivou láskou k ľudstvu, pravde, veľkým činom, sebaobetovaniam za záujmy všeľudské, nachádza vo svojej dobe v spoločnosti len negatívne stránky: sklesloť, prízemnosť a malosť, u ľudí sebeckosť a pýchu, vzájomnú nevraživosť.

Krčméry, charakterizujúc toto prvé obdobie básnikovej tvorby, napísal: „Medzi ním a prírodou božou, stromami najmä, je taká duchovná kontinuita ako v piesni ľudovej. Básnik sám, zdá sa ti, spieva v brezách a trávach, akoby bol v nich zakliaty. Básne jeho majú charakter improvizácií ako piesne prostonárodné, len sú útlejšie, cintľavejšie v obraze i zvuku a smutnejšie. Mladý básnik je smútkom až narkotizovaný."[18]

Lyrické scenérie Kraskových prvotín sú napospol prírodné. Nevymykajú sa nijako podstatnejšie z dovtedajšej poézie, vyrastajú z nej. „Víchor lesný.. v búrnej noci, v horách, mori", celá báseň *Za búrnej čiernej noci*... sú staroromantického pôvodu. Podobne i jeho „dumná" pieseň a „tajná" tieseň, oko „zamútené, dumné", city „durné", „zsinalé" pery, hlava „zbolená", myseľ „neposlušná", „žhavá", srdce „zurážané", „bludné". Všetky jeho sebacharakterizujúce epitetá sú viac-menej len synonymickým variantom jedného základného epiteta, ktorým, mimochodom, označovali na prelome 18. a 19. stor. vznikajúci romantický smer, a to je epiteton „divný". „Ja divný hudec" — charakterizuje sa neskôr sám v úvodnej básni *Veršov*. „Divne" videná a prežívaná je aj príroda. Sama osebe, ako dekorácia, neexistuje. Od prvých veršov je v úzkom spojení s básnikovým intelektom a zmyslami. Nie je statická (okrem ojedinelých významových výnimiek), ale žije svojím melancholickým životom. Medzi ním a „prírodou božou", ich vzájomným životom, je zhoda nebývalá, prakticky absolútna. Krčméry vystihol, že sú to „stromy najmä", ktoré pútajú pozornosť mladého básnika. Stromy predovšetkým vo svojom clivom melancholickom chvení tichom nepokoji: „Padaj len lístie, padaj len, padaj, sprav nám mohylu, zašum starý háj" (*Sami sme v hore*). Oživovanie stromov a hôr neslúži Kraskovi ako básnické prikrášľovanie. Je mu zvrchovane samozrejmou skutočnosťou (*Šeles hory...*).

Aj vtedy, keď pohyb v prírode je ledva badateľný, pretože sa objavuje v menej nápadných formách, je prítomný v Kraskovom obraze: breza a dubec dajú „piesní na tisíce", v olšinách „potok hudie tichú, snivú melódiu", vlnky zo slnečných lúčov vijú vence, ale z kvetov „každý vysmiate má líce" (*Srdce moje*). Pohyb nie rozmáchnutý, kvantitatívny; jemné chvenie, mihotanie sa, blikanie. Prenáša sa aj do hĺbok duševných. Mozog napr. je zapálený, svieti, horí, al-

[18] *Výber z diela III*, Bratislava 1954, 268.

radšej by mohol kmitať, sršať, pláť, liať svit, fosforeskovať či jagať (*Ja*). Jeho život: „trúchla večná lampa červenavo *kmitá*“ (*Eremita*). Rudá ruža „zrála, *plála* (*Pieseň*), tma „tak mohutná sa z mojich hluchých husieľ *vila*“ (*Ó, duša moja* . . .). To sú všetko príklady z neskoršieho obdobia, keď sa Kraskova poézia vždy viac a viac intelektualizuje. Podobne je to však aj v prvotinách a v *Nox et solitudo*. Myseľ sa v rozpomienku „*norí*“, srdce nepokojom, túhou „*horí*“ (*Nepozriem viac* . . .), „oheň citu“ nezhasína (*Keby, keby* . . .), „výčitky neznámych duše sa *chytia*“, „do tvári *hádže* nám spomienky hriešne“ (*Zmráka sa* . . .). Psychické stavy sa vyjadrujú pohybove aj bez priameho pomenovania pohybu: „našiel som zúfajúcich pár chladných, mokrých rúk“ (*Plachý akord*) a cítia sa ako činnosť v priestore: „Žaluje zúfale žaloby márne“ (*Zmráka sa* . . .).

V jednom rozhovore sa Krasko vyslovil, že sa vždy snažil o dramatičnosť svojej poézie.[19] Intenzívne pohybové cítenie je výrazom a dôsledkom snahy o dramatičnosť. Súvisí ďalej s vyostreným zmyslom pre čas. Výrazne odlišné prežívanie a ponímanie času je jedným z dôležitých motivických predpokladov novej kvality Kraskovej poézie v porovnaní s poéziou hviezdoslavovského obdobia. Príčiny odlišného prežívania sú predovšetkým v odlišnej spoločenskej štruktúre. Ak hviezdoslavovská poézia vznikala v období relatívneho dejinného pokoja a harmónie triednych síl, poézia Kraskovej generácie v období prudkého vyostrovania spoločenských protirečení. Kraskovi rovesníci si tejto zmeny dejinného diania boli svojím spôsobom vedomí. Mikuláš Schneider-Trnavský napr. spomína na život v Trnave v druhej polovici 19. stor.: „Táto doba bola dejove ešte chudobnejšia ako predošlá. Ale jednako zasa: jedlo sa, pilo sa, žilo sa — a nič nestalo sa“.[20] A na inom mieste: „V Trnave sa za mojich mladých rokov nerobilo ale zhola nič! Cez celé XIX. storočie tu ruka ani kameňom, ani tehlou nepohla, ani žiadna hlava nejakou myšlienkou. V tejto tradícii, ktorej mottom bolo: ‚Quieta non movere‘ (čo leží, tým nehýb) som našich nenasledoval, ani ich pre ňu nikdy nechválil, a preto som bol už ako mladík stygmatizovaný starými nášho mesta ako revolucionár“.[21]

U Krasku je čas a život od začiatku „nepokojný, búrnotoký“, jedným zo základných životných pocitov je pocit a dojem opozdenia („tak som prišiel pozde, pozde“), život nadobúda konštantný obrazný dojem valiaceho sa prúdu: „Čo je vina, kto mi povie, žitia prúd že nepozhovie, že len plynie, tečie, hučí, ani chvíľku nezastaví, by si načrel človek z neho vtedy, keď je číry, smavý? Prídeš s džbánkom — pozde, pozde . . .“ (*Pozde*). Alebo: „A predsa prešli roky, roky, čo život nepokojný, búrnotoký, vzal v prúd ma, ženie ďalej, ďalej“ (*Na Nový rok*). Tento dojem života-prúdu prenáša sa aj do vzťahu konkrétnych ľudí ku konkrétnemu jednotlivcovi: „všetci idú svojou cestou . . . Každý prejde mimo, vedľa, neobzrie sa, nespomenie“ (*Vždy si myslím* . . .). Len v ojedinelých prípadoch, na zdôraznenie svojho chceného „vyradenia sa“ z „búrnotokého života“, objavuje sa u neho čas „zmŕtvený“, zastavený (*Askéti*) a takou sa stáva aj príroda. Pritom medzi chápaním času z prvotín a *Nox et solitudo* je predsa len istý rozdiel, a to v jeho dravosti a búrlivosti, ktoré sa v *Nox* ešte stupňujú, nadobúdajú na dramatičnosti. V prvotinách uplývajúci čas míňa sa zväčša „v brezách a trávach“, v istej — narušenej síce a clivej, ale predsa len prírodnej idyle, v *Nox* viac v „ohni a síre“, či už ide o búrlivé scenérie vonkajšie

[19] Pozri Nová literatúra II, č. 3, 7.
[20] *Úsmevy a slzy*, Bratislava 1959, 17.
[21] Tamtiež, 19.

(prírodné) alebo vnútorné (osobné). K dramatičnosti času prispieva, že u Krasku čas, ako bolo správne zistené, je „činitel odkouzlující a olupující, chudnoucí a ochuzující. Postup času je postup k úplné samotě a posléze k nicotě", pocit času definuje sa ako „temný, propastný".[22]

U Jesenského poznanie časovej pomíjajúcnosti vyvoláva zväčša iba nedlhý a nehlboký pocit clivej alebo ľahkej melanchólie, miestami je dokonca pocitom víťazným (v zmysle budúceho oslobodenia sa od terajších, väčšinou chvíľkových bôľov). U Krasku vyznieva vždy tragédiou. Spočiatku umiernenejšou: „že už mŕtvo, pusto v stráni. Hrdlička z nej vyplašená, vetrík na nej nezastená — dávno javor vyrúbali, kupčík z neho uhlie páli" (*V tajnom* . . .), neskôr zúfalejšou, „psovskejšou": „Vyplniť nádeje nebolo sily — zapadli, zapadli vo zhone žitia . . . Žaluje zúfale žaloby márne ktos' príliš úbohý z šíreho sveta, že veril, že čakal, že starne, starne . . ." (*Zmráka sa* . . .). Prchajúci čas olupuje o vyplnenie životnej náplne, o splnenie zmyslu vlastného života.

Rýchle pulzujúci a nepokojný dravý tok času zároveň však spôsobuje, že človek sa nemôže ľubovoľne pristaviť a podrobne pozorovať svet okolo seba. Kým sa ohliadne, život prináša už nové búrne udalosti a drámy, básnikovo oko nestačí zachytávať a sústreďovať sa na podružnosti objektívneho vonkajšieho sveta. Z toho sa do básne dostávajú len zriedkavé úryvkovité filmové zábery. Hoci napr. citované Krčméryho konštatovanie o Kraskových prvotinách — že mladý básnik spieva v brezách a trávach, akoby bol v nich zakliaty — je nepochybne správne, z prírodných realít už v prvotinách dostáva sa konkrétne do básne len málo. Zo „stromov" sú to iba „biela breza", dubec, agát a javor, z kvetov nezábudka, konvalinky a skorocel, z vtákov škovránok, oriešok, orol a hrdlička, zo zvierat iba jeleň. Pomerne dosť sú zastúpené konkrétne reálie z „roľníckeho" života: niva, tráva, stráň, dáždik, hruda, oráčiny, pluh (a „kolieska" k nemu), „čisté zrno", „zlatý klas", bylie, tŕnie, chrastie, mozoľné dlane, znoj, džbán a rodné chalupy. Najčastejšie sú však pojmy všeobecnejšie: hora, háj, les, bor, lístie, vták, kvet; vietor, víchor, blesky, oblaky a s tým spojené obrazy búrok a búrlivých javov vôbec: jarok, potok, voda, „prívalová voda", „prívalový vietor", „riava", „hučanie vody", „tisíc žriedel búrne nebe rodí", prúd Váhu, láva. Zo zvukových vnemov, popri „hučaní vody", preráža už tu znenie zvonov, „zvony na poplach", „smrtné hrany". „Salónnych" reálií (okrem „klobúčik biely") v protiklade k Jesenskému tu vôbec niet. Aj z tohto hľadiska je teda mladý Krasko o poznanie bližšie k prírode ako súveký Jesenský.

Na rozdiel od staršej poézie mladý Krasko je však bližšie k prírode „duchovne", ako jej súčasť a nie ako jej deskriptívny obdivovateľ. Aj breza, aj javor, aj háj, aj jarok, aj nezábudka a pod. vystupujú iba v podobe všeobecnej, nie jedinečnej a stávajú sa už ojedinele aj symbolmi (*Oráčiny, V tajnom* . . .). Napriek povedanému príroda v Kraskových prvotinách nie je abstraktná, aj popri nejedinečnosti (a teda akoby torzovitosti či hmlistosti) jej reálií je vždy konkrétne videná a doopravdy prežívaná. A napriek „všeobecnosti" vždy je nejakým spôsobom ozvláštnená, výnimočná. Všeobecné sú jednotlivosti, jedinečné celkové scenérie. Je to charakteristický znak Kraskových prvotín po každej stránke. Nové, zvláštne sa vytvára napospol využitím starého, dávno známeho a neraz priamo ošúchaného. Týka sa to najmä formálnej stránky, obrazného inventáru.

---

[22] J. B. Čapek, *Čas v poesii Kraskově*, Slovenské smery IV, 1936—1937, 91—93.

Ak Haluzickému Kraskove básne pripadali „ako piesne dávno známe a predsa dosiaľ nepoznané“,[23] najmä jeho prvotiny dávajú pre takúto mienku celkom reálny podklad. Z formálnej stránky v jednotlivostiach neprinášajú nijaké nové postupy. Všetko to tu už prakticky bolo, hodne najmä v našej folklorizujúcej poézii: aj podobné obrazy, aj traktovanie prírodných motívov, paralelizmus prírodných obrazov a duševných stavov, rozrastanie obrazu či snaha o piesňovosť. Výnimkou v istom zmysle sú len dve básne: *Oráčiny* a *V tajnom* ... (z rokov 1897 a 1898). Uplatňuje sa v nich po prvý raz v Kraskovej poézii symbolika, a to symbolika prírodná. Ani tá však nie je od základu nová, hoci nezvyklejšia. Má alegorický charakter, podobne ako niektoré Bottove básne so subjektívnou tematikou. Aj spôsob symbolizácie, možno povedať, je tradičný, v duchu folklorizujúcej poézie, s oráčinami, pluhom, čistým zrnom, zlatým klasom, býlím, tŕňom a najmä nezábudkou, dosť konštantným symbolom lásky. V ďalších básňach prvotín od symboliky však upúšťa, vracia sa k nej až v *Nox et solitudo*, ale to je už symbolika nového druhu. *Oráčiny* a *V tajnom* ... boli teda len ojedinelým, ale nie protismerným vybočením zo systému, cieľom ktorého bola syntéza „starých poetík“ a „klasicizácia“ tejto syntézy, novej starej poetiky. Jednou z jej hlavných zásad bola nezjednodušujúca jednoduchosť, snaha o klasickú dokonalosť tých najjednoduchších výrazových postupov.

V Kraskových prvotinách nenájdeme nijaké formálne výlučnosti. Stroficky najcharakteristickejšie sú ustálené štvorveršia, metricky trochejské verše s pevným počtom stôp[24] (drobné „nepravidelnosti“ vyplývajú tiež, zdá sa, z Milkinových metrických zásad), základnou tóninou je melodická smutná pieseň. Odklon od trochejov (rovnako ako neskôr u Roya) nastáva až odklonom od piesňovosti. V niektorých Kraskových básňach z prvotín badať síce tendenciu vypĺňať trochejské metrum štvorslabičnými slovnými celkami (*Listok, Nepozriem viac ..., Za oblokmi ..., Oráčiny*), pri dodržiavaní členenia na polverše umiesťovanými najmä na začiatok a na koniec veršov, ale opačná tendencia je niekedy priamo krikľavá (*Keby, keby ...*).

Tendencia „klasicizovania“ jednoduchosti bude nám očividnejčia, ak si typické Kraskove básne z tohto obdobia porovnáme s jeho „hviezdoslavovskými“ básňami. Ak zo strofickej stránky pre Kraskove prvotiny sú najcharakteristickejšie tradičné štvorveršia, treba povedať, že sú to okrem malých výnimiek štvorveršia o rovnakom počte stôp vo verši každej strofy. Striedanie nerovnoslabičných veršov v strofe v prvotinách je zriedkavé a sčasti je výsledkom básnikových opráv z neskorších rokov (*Pre teba len ...*). V jeho „hviezdoslavovských“ básňach po rovnoslabičnosti veršov však niet ani stopy a striedanie nerovnoslabičných veršov je v nich viac-menej voľné. Hneď prvá báseň tohto typu *Deň spásy* je dokladom toho (9 — 11 — 11 — 11 — 9 — 11 — 11 — 11 — 3 — 11 — 9 — 9 — 9 — 11 — 9 — 11). Báseň *K Váhu* je z tohto hľadiska vyrovnanejšia, ale aj tu deväťslabičné jambické verše prerušuje veršami jedenásťslabičnými (verše 6, 12, 14, 18, 24). V básni *Hviezdoslavovi* strieda šesť jedenásťslabičných, štyri desaťslabičné, osem deväťslabičných jambických veršov a tridsaťdva osemslabičných trochejských veršov, pričom striedanie je dosť ľubovoľné, najmä v prvej časti básne. Podobná situácia je i v básnickom *Liste slečne L. G.* Šty-

[23] Bohumil Haluzický, *Ivan Krasko, Slovenské dielo I*, 1929, 80.

[24] *Poetika starej lyriky* je zrejme neskoršieho dáta, ako ju datuje autor vo svojom *Diele*. Pozri str. 332 prít. štúdie.

ridsaťjeden deväťslabičných jambických veršov sa tu ľubovoľne zamieňa veršami jedenásťslabičnými (v počte 29), desaťslabičnými (v počte 7), jedným trinásťslabičným a jedným osemslabičným jambickým veršom.[25] Nie je bez zaujímavosti, že ľubovoľná nerovnoslabičnosť preniká neskôr čiastočne aj do takých Kraskových básní, kde už nemožno hovoriť o hviezdoslavovskej poetike, ale žalmická štylizovanosť ktorých navodzuje predsa len istú vzdialenú príbuznosť s Hviezdoslavom (*Nad ránom, Askéti, Quia pulvis sum ..., Poznanie, Solitudo*).

Kraskove prvotiny z formálnej stránky teda neznamenajú a ani nechceli znamenať nijaký zásadnejší prelom v zmysle novej kvality. Iba sumujú a tvorivo využívajú staršie postupy a v rámci týchto starých, miestami už znehodnotených hodnôt, vytvárajú poéziu živú, sugestívnu. Aby však to mohlo tak byť, bolo treba nielen svojskej silnej osobnosti, ktorá by napriek starému inventáru videla po novom do seba i mimo seba, ale by vedela týmito starými prostriedkami aj zvrchovane vládnuť a nie podriaďovať sa im, vzopäť ich k maximálnej možnej dokonalosti a intenzite. V Kraskovom prípade to tak skutočne bolo. Jeho drobné, „nenáročné" piesenky sú v skutočnosti až príliš rafinovane jednoduché a nenáročné. Hoci pracuje neraz starými, viac-menej už zoschematizovanými obrazmi, nikde nepodľahne schéme, všade vyslovuje s v o j e životné posolstvo. Už tieto drobné básenky sú dokonale vyzreté a uzavreté jadrá. Posledné slovo bolo vyslovené a viacej v nijakom prípade dodať nemožno. Jesenský uzaviera zväčša vyostrenou pointou. U Krasku uzavretosť vyplýva z uzavretosti a vykryštalizovanosti príbehu a znásobovaná je aj formálnymi prvkami. V básni *Nepýtajte sa ma ...* koncová zmena metra a poradia rýmu pôsobí ako záverečný gong za odznelou melodickou básňou. V básni *Hej, v tej mojej mladej hrudi ...* k podobnému účelu mu stačí iba zmena rýmového poradia (miesto obvyklého a — a — b — b posledná strofa sa mení vo vzorec a — a — o — a). V istom zmysle podobným „zjednocovaním" rýmov sa končí aj báseň *Jednu len, jedinú ...*

Mladý Krasko v nebývalej miere využíva teda známe formálne postupy na celkové významové vyznenie básne. Čo u autorov menej talentovaných bolo oddelené, samoúčelné, slúži tu zámerne jednému ústrednému cieľu: sugestívnemu zosilňovaniu dojmu zo samého príbehu. Všetkými známymi postupmi, v neoddeliteľnej súčinnosti od zmyslu básne, útočí sa na zmysly vnímateľa. Sujetová lineárnosť, v porovnaní napr. s Hviezdoslavom, už tu sa narušuje, lebo tak to diktuje život a zvyšuje to aj celkovú pôsobnosť. Sám príbeh sa tým zároveň funkčne „stajomňuje" a vo vnímateľovej „duši zobúdza jej pieseň stajenú". Tento postup uplatňuje sa však ojedinele už aj u básnikov „medzigenerácie", hoci nie v takom rozsahu a nie v takom kvalitatívne cieľavedomom zameraní (v tomto smere vplýval na Krasku pravdepodobne už Eminescu). Rozšírený prírodný paralelizmus Kraskových prvotín, ktorý je pritom všetkom citlivo skúpy na slová, k dokonalosti priviedol vo svojich najlepších lyrických básňach (zväčša nepublikovaných) už Milkin. Čo je však u Milkina — pokiaľ ide o kvalitu — ešte viac zriedkavosť, u Krasku je už obvyklé. Ak básnici „medzigenerácie" často iba preberali známe už obrazy, Krasko ich aspoň obmieňa alebo tvorí. V podobnom duchu a z tej istej oblasti — a preto nám pripadajú známymi, hoci ide o obrazy nové alebo (častejšie) aspoň svojským spôsobom

[25] Všetky prípady uvádzam podľa prvého, časopiseckého textu. V knižných vydaniach je tento pomer čiastočne uhladzovaný.

ozvláštnené. Kraskovými možno nazvať napr. „kupčíka", „srdce zurážané", „nohu uchodenú", „myseľ neposlušnú", záhadami šedivejúcu hlavu, srdce, všade po kúsku rozdávané, dušu „bielunkú", ktorú je nehodný čo len pozdraviť a pod. Kraskom svojsky ozvláštnená je konvenčná „nezábudka", „oráčiny", šumenie hory a iné.

Dobrým príkladom ozvláštňovania môže byť jeho nepublikovaná rukopisná báseň *Milá moja...* z roku 1895. Prirovnania milovaného dievčaťa k ruži a hviezde sú temer tak staré ako poézia sama. Deväťnásťročný gymnazista vedel však vysloviť nimi nové skutočnosti:

Milá moja, milá moja,
volajú ťa, čím si nie —
volajú ťa krásnou ružou,
že máš líčka rumené.

Ty si krásna, lež nie ruža,
mne si hviezdou ďalekou:
kebys' bola iba ruža —
bežal by som za tebou.

Od čias štúrovcov, vyjmúc len generáciu Hviezdoslavovu (presnejšie: Hviezdoslava s Vajanským), znepokojovala našich básnikov ľudová pieseň. Kultivovanejší básnici „medzigenerácie" záujem o ňu premenili v pieseň subjektívnu. Kraskove prvotiny, okrem niekoľkých výnimiek, sú napospol subjektívnymi lyrickými piesňami.

O Kraskových rýmoch v štrukturalistických prácach (Bakoš, Brezina, Beniaková) sa niekoľko ráz konštatovalo, že sú zvukove chudobné. Viliam Turčány upozornil na nesprávnosť týchto tvrdení.[26] Nepovšimnuté z tejto stránky ostali však zatiaľ Kraskove prvotiny. Aj kultivovanejší básnici „medzigenerácie" sa snažili o hudobnosť svojich veršov. Bola to však snaha, nepodložená zvrchovanou znalosťou a ovládaním formálnych prvkov, vplývajúcich na hudobnosť verša. Popri rytmicko-syntaktickom paralelizme Krasko už v prvotinách esteticky využíva neurčité pomenovanie, vedomý súc si, „náznak tajomna že tisícimi tónmi znie" (*Poetika starej lyriky*). K eufónii verša — v rozpore s tvrdením štruktualistov — využíva však práve zvukovo bohaté rýmy. Skutočných rýmov trojslabičných je síce v prvotinách iba nepatrné percento (leto celé — od ocele), ale jednoslabičných rýmov je tiež málo. Zato však priam hýria vlastné rýmy predchádzajúce rôzne zvukové zhody hlások. V rozpore s tvrdeniami štrukturalistov sú to vo veľkej miere aj rýmové echá: smutný — mutný, očí — nezatočí, chrastie — rastie, oku — na potoku. K nim sa pripája aj vnútorné rýmové echo (opustená — stená) a celý rad „neúplných" rýmových ech: víchra — ihra, tónu — stonú (dva razy), očí — nezatočí, leto celé — od ocele, ani — stráni, známych — na nich, holubími — by mi (dva razy), nie je — zneje, celá — chcela.

Sú tu ďalej rýmy po zvukovej stránke temer homonymných slov: biednu — blednú, vedľa — viedla, žiaľna — žiadna a mnoho prípadov, keď rýmová zhoda rozmanitými „zvukovými figúrami" zasahuje i tretiu a štvrtú slabiku smerom

[26] *Jesenského metafora*, Slovenská literatúra V, 1958, 17 a *Milkinove reformy rytmu a rýmu*, Slov. literatúra VI, 1959, 163.

do vnútra verša: čistým zrnom — bylím, tŕňom, v podjeseni — po zeleni, smutné hrany — hore v stráni, kto mi povie — nepozhovie, nútim vôľou — smútkom, bôľom, otrok nie je — trúchlo zneje, nepozostáva — osud dáva, viazať putom — zabudnutom, pripadajú — padať majú alebo celé verše s vnútornými rýmami: „šelest hory zas hovorí", „biela breza vše obzre sa", „dlhá tráva zbohom dáva".

To sú iba najzjavnejšie ukážky. Prípadov jednoduchších „oporných" rýmov, keď obvyklú rýmovú zhodu predchádza aspoň jedna zhodujúca sa „oporná" hláska, je v Kraskových prvotinách asi polovica celkového počtu. Pritom rýmujúce sa skupiny hlások nachádzajú často ozvenu v eufonickej štruktúre verša: „boli mi raz holubími", „túhou horí", „aj pluh lesklý od ocele", „spomínam deň čo deň", „zabudli na mňa ste, ostal som samotný jako stĺp pri ceste".

Kraskovými prvotinami vrcholí a končí sa celé veľké, hoci nesúvislé obdobie slovenskej poézie, ktoré sa začalo sčasti už u niektorých štúrovcov a ktoré prostriedkami ľudovej piesne chcelo vyspievať subjektívne pocity, skĺzlo neskôr do pseudoľudového sentimentálne naivného tónu na jednej strane a do popevkárenia na strane druhej, aby sa z nich postupne, nerovnomerne a nie celkom úspešne vymaňovalo u básnikov „medzigenerácie". U Krasku poézia tohto druhu vyzrievala najmä v rukopise, pretože rok 1905, keď sa doopravdy začína Kraskova publikačná činnosť, je už rokom prechodným k poézii nových kvalít. Jeho prvotiny však, hoci sa opierajú o tradíciu a kotvia v nej, sú nebývale svojské, osobité. Nech by sa akokoľvek zveličené zdali byť Krčméryho slová „V tejto prvej svojej fáze básnik zdá sa byť zvláštne samorastlý. Akoby ani nebol nikdy čítal, slýchal cudziu poéziu. S kýmkoľvek by si ho porovnával, doma či za hranicami, kuľhať bude"[27] — ich platnosť ostáva. Kraskova osobnosť zachovala na každej piesni svoju vlastnú, neopakovateľnú pečať. Ich nebývalý úspech (po uverejnení v Dennici) možno pripísať práve tej vlastnosti, že pripomínali mnohých, ale neopakovali nikoho; že pripadali ako „dávno známe a predsa dosiaľ nepoznané"; že pre ich vnímanie dovtedajším vývinom slovenskej poézie boli pripravené podmienky.

Nie je bez zaujímavosti, že približne v tom istom čase ako mladý Krasko pokúšal sa o novú syntézu a teda nové kvality folklorizujúcej poézie s úspechom aj mladý Jesenský. Čo však u Krasku bolo ústredným cieľom, u Jesenského len jedným z viacerých. Obaja dosiahli pozoruhodných, ba výnimočných úspechov, ale obaja čoskoro menia svoju poetickú orientáciu. Prostriedky folklorizujúcej poézie, napriek silným autorským osobnostiam, boli príliš úzke, aby čoskoro nedošlo k novej automatizácii. Okrem toho, najmä u Krasku, boli príliš jednoduché na zachytenie vždy zložitejších problémov a pocitov moderného vzdelanca. V období Kraskových prvotín ešte postačovali, pretože jeho prvotiny boli výrazom sporu autorovho „srdca" s odcudzujúcim sa svetom. V neskoršom období k týmto sporom pribúdajú vždy viac aj spory „hlavy", „mozgu".

3

Prechod k poézii novej kvality neodohral sa u Krasku zrazu. Prelomovými básňami sú jednak *Stará romanca, Srdce moje* ... a *Chladný dáždik* ... zo zbierky *Nox et solitudo*, jednak *Jednu len* ... a *Za oblokmi* ..., ktoré do zbierky

[27] *Výber z diela III*, 268.

zaradené ešte neboli, ako aj nepublikovaná báseň *Vo fabrike*.[28] Prvé štyri básne po formálnej stránke ešte dosť zreteľne pokračujú vo folklorizujúcej poézii. Šíre pole, kvetnastá lúka, niva, v poli plno kvetov s vysmiatymi lícami, v háji breza a dubec, hravé vlnky, chladný dáždik, dolina a návršie, vatra a popol, triesočky a ohník, rozprávkové štylistické zvraty — to všetko je ešte priame pokračovanie jeho prvotín. Aj motívy sú podobné. Svojhlavé, bludné srdce prítomné je už v básni *Nepozriem viac* ... V nej je však tento motív témou celej básne. Rovnako motív egoistickej mladej panej objavuje sa aj v básni *Nepozriem viac* ... (a možno, že reálna motivácia oboch básní bola totožná). *V Starej romanci* je však tento motív objektivizovaný, v duchu jeho nových estetických zásad, podľa ktorých prílišná subjektivita sa vyrovnáva štylistickým objektivizovaním.

Vo všetkých básňach oproti prvotinám je výraznejšia metóda náznaku. Z príbehu sa zaznamenáva len niekoľko drobných reálií. Príbeh ostáva aj neskôr v každej Kraskovej básni, ale redukuje sa na najmenšiu možnú mieru, ostáva z neho temer iba nálada. Chladná plačlivá jesenná krajina a paralelne plač človeka, ktorého srdce preplnila bôľom jedna „ruka". Nič viac! (*Chladný dáždik*).

Aj jeho deskripcia je len zdanlivá. Vždy je iba deskripciou krajiny, prostredia, okolností, nie príbehu. V takýchto prípadoch relatívne rozrastanie deskripcie prostredia je v protiklade k náznakovosti príbehu. Opis prostredia v básni *Za oblokmi* ... je napr. relatívne dosť rozsiahly a priamočiary, hoci je tiež len výsekom: obloky s roletami — za nimi znie každý večer pieseň. Pred oblokmi mladý agát šelestí lístím, vrhá tôňu do kúta ohrady. V tej tôni každý večer ktosi načúva melódiu, kým sa len oblok nezatemní. Obidva obloky už potemneli ... Popri relatívne jasnom opise prostredia príbeh je o to hmlistejší: pod tmavými oknami „ešte ktosi niečo žobre, niečo prosí — nestojí už osamelý". Obloky dávno potemneli, piesne dávno odozneli, „svieže líce" dávno zbledlo. To je všetko! Je to podobný postup ako napr. v básni *Už je pozde* ... Pomerne širokému a napodiv aj súvislému opisu nočnej krajiny („nad horami vrcholí veľký mesiac, nemý, bledý, obličaj sťa mŕtvoly; riedke mráčky tiahnu nebom, kryjú mesiac závoji; tiene blúdia siným poľom, pokoj čuší po chvoji; niekde v diaľke hlásnik trúbi pozdnú nočnú hodinu, ozveny sa dute vlnia, až kdes' v tichu vyhynú") odpovedá iba stručná a príbehove hmlistá pointa sklamaného očakávania, beznádeje: „zrovna, zrovna jako vtedy! ... Mesiac padá za hory — a ty nejdeš dokončiť tie započaté hovory — Už je pozde, nepamätáš — !"[29]

---

[28] *Chladný dáždik* básnik datuje rokom 1896, *Vo fabrike* 1900. Zdá sa však, že správnosť datovania možno brať skepticky. Báseň *Vo fabrike* zachovala sa v rukopisnej pozostalosti:

Úradník tam mladý chodí,
nepozdvihne hlavy —
myseľ jeho neprítomná,
ušla do diaľavy ...

V neprestajný hukot strojov
výsknu robotnice:
nahé ramä, smelý pohľad
bľadé zvädlé líce.

Iba jedna nyve hľadí,
roztúžená celá:
čiusi hlavu v náruč mladú
pochovať by chcela.

[29] Vo všetkých textoch spred *Lyrického diela* je „*len* ty nejdeš ...".

Je to zvláštna črta Kraskovej poézie, v prvotinách prejavujúca sa ešte iba v malom rozsahu, ale zato o to hojnejšie v *Nox et solitudo:* Krasko je básnik zvrchovane subjektívny. Jeho vlastné Ja je v skutočnosti jedinou témou jeho poézie (prirodzene, sebou samým vyjadruje protirečenia a krízu svojej doby tak ako málokto). A predsa ono v *Nox et solitudo* rozsahom zaujíma až druhoradé miesto. Je to zvláštny spôsob poetizácie: metódou zastierania, ktorá je blízkou metóde symbolickej. „Obraz" síce nenahrádza „vec", ale konkrétna realita (prírodná) nahrádza vo verši realitu psychickú, vytláča ju. Vedľajší motív odďaľuje a absorbuje motív hlavný. Týmto spôsobom však potlačený a utlmený hlavný motív v skutočnosti si tým viac podriaďuje motívy vedľajšie, obrazy hmotného, reálneho sveta. V časove prvých básňach z *Nox et solitudo* prírodné predmety (vrcholiace a zapadajúce luny, čierne hory, vŕby nad tichou vodou, zmĺkle, vetché svätyne a pod.) nielen že sú skutočnými predmetmi z reálneho sveta, ale nemajú ešte ani druhý, prenesený význam, nie sú súčasne aj symbolmi, ako je to v neskorších básňach z *Nox.*[30] Vyjadrujú konkrétne predmety a predsa príbeh stajomňujú, pretože ho zastierajú. Sujetová priamočiara línia je zavrhnutým postupom. Zavrhnutá nie je výlučne z formálnych príčin, ale jej zavrhnutie vyžiadal si nový lyrický hrdina.

Kraskov lyrický hrdina na rozhraní prvotín a *Nox et solitudo* sa totiž mení. Vo všeličom pokračuje, ale vo všeličom aj mení. Jeho základom ostáva aj naďalej napr. sebarozdávajúci univerzálny humanizmus, ale ak jeho prvotiny boli výsledkom sporov básnikovho „srdca" s drsnou realitou sveta, s morálkou súdobej meštiackej spoločnosti, v *Nox* sa čoraz viac uplatňujú aj spory „hlavy", „mozgu". Z roku 1905 pochádza nepublikovaná báseň *Mŕtvy:*

Že mŕtvy som už pre vás,
to dávno dobre viem.
Povinnosť jedna z hlavy —
už pre vás neumriem.
Vy najlepšie as' viete,
jak ťažko zmieral som.
Najprv mi schladlo srdce,
hlava až napokon.

V básni *Keby, keby ...* z prvotín existenčným želaním je: „keby zhasol oheň citu ... keby srdce znieslo putá". V *Nox et solitudo* „srdce" sa „putám" občas prispôsobí, „oheň citu" zmŕtvie, ale „oheň mozgu" blčí neustále, „svieti na všetko", na vlastnú „úbohosť" najviac. Spory „mozgu", „hlavy" vrcholia a najmučivejší obsah nadobúdajú na rozmedzí *Nox et solitudo* a *Veršov.* Pri akejsi príležitosti Krasko sa vyjadril, že sa obával šialenstva, ak bude pokračovať v básnickej tvorbe. Zachované rukopisné varianty básne *Ja,* na ktorých je autorom pripísané „Nie pre verejnosť!", potvrdzujú, že Kraskov výrok ex post mal reálny podklad. Ak jeho prvotiny boli predovšetkým citovým riešením jeho osobnej drámy (a drámy sveta) *Nox et solitudo* je riešením citovým aj rozumovým. Riešením, výsledkom ktorého nebola osobná harmónia, ale iba ďalšie a mučivejšie jatrenie osobnej tragiky.

Časove na prahu zbierky *Nox et solitudo* stojí báseň s príznačným názvom

[30] Podrobnejšie pozri *K charakteru Kraskovej lyriky,* Slov. literatúra III, 1956, 410—412.

Poznanie. Základom každého poznania je hlbšie preniknutie k podstate skúmaného javu. Výsledkom Kraskovho *Poznania* je spoznanie relatívnosti svojho poznania a nejednoznačnosti svojho konania. Kým jeho mozog „o veľkých činoch... snil", zahalený v odeve „bielej rízy", v „pláštiku nevedomia", zatiaľ sa v skutočnosti dopúšťal možno príšerných prečinov. Výsledkom jeho *Poznania* je však aj ďalší poznatok. Všetky doterajšie možné prečiny vyplynuli z nevedomosti. Cestu, ktorou bude kráčať odteraz, pozná. Sama osebe nebude možno takou „hriešnou" ako cesty doterajšie. Tie však vyplynuli z nevedomosti, ospravedlňuje ho, že pritom túžil po veľkých činoch. Po novej ceste bude kráčať vedome, a preto sa za ňu hanbí. Nie je povedané, aká cesta to bude. Intimity Krasko nerozpisuje. Dá sa však súdiť, že o veľkých činoch sniť pritom nebude, ale naopak („Dnes pútnikom som s c e l a i n e j dráhy"). Možno ju vysvetliť aj tak, že odteraz pôjde o vedomé spĺňanie dávnej predpovede: „ja mláďaťom len malých, nízkych hniezd", o spĺňanie v živote nie v poézii, o vedomé premrhávanie svojich síl a schopností, lebo ináč, „zodpovednejšie" naplniť svoj život nevládze.

Rozumové „poznanie" je odteraz v istom zmysle prítomné temer v každej básni, hoci sa prejavuje rôznym spôsobom: „že už sa pozde t a k ý m m ú d r y m modrými liečiť pohľady" (*To dravé kúzlo časov zašlých...*), „Ó, m ú d r i dávno, dávno dúfať prestali!" (*Pieseň, Čnie clivo...*), ale aj: „Môj život, to je..." (*Aminke*), „že starne, starne" (*Zmráka sa...*), „nezmernú veľkosť úbohosti svojej" (*Solitudo*), „Už je pozde, nepamätáš — !" (*Už je pozde...*). Krčméry upozornil, že všeličo u Krasku číta sa akosi obrátene a dokumentoval to na básni *Stesk z Veršov.*[31] Báseň *Už je pozde...* je toho klasickým príkladom. Zobrazuje sa súčasný stav, ale súčasný stav pripomína vlastne minulosť a významný je iba tým, že je ilúziou minulosti. Minulosť ako taká sa však ohlási až v závere básne (prvý verš je z tohto hľadiska ešte irelevantný) a až teraz osvetlí vlastne aj prítomnosť.

V citovaných básňach rozumové „poznanie" prejavuje sa ako poznanie istoty. Má však aj svoj protipól: poznanie neistoty, čiže nepoznanie. Najlepším príkladom sú *Topole.* Mučivé otázky o zmysle a osudoch vlastnej existencie ostávajú bez odpovede. Bezcieľnosť znamená totiž znovu len neistotu. Aj poznanie istoty je korigované poznaním neistoty a skepsou. Poznaním neistoty v tom zmysle, že pozná častú bezmocnosť rozumového poznania, jeho malú účasť na osudovom ľudskom konaní v rozhodujúcich chvíľach života. „Ach, sú v živote človeka momenty, v ktorých prevedené činy nie sú v harmónii ani s rozumom, ani so srdcom. Prejavujeme tieto činy spravidla voči osobám nám najbližším, čím sú nám bližší, tým krutejší náš čin a my cítime momentánne uspokojenie, že zadali sme ranu a že tá páli". To je autorský komentár k rozchodu Márie a Bánika z novely *Naši.*[32] Votruba, komentujúc ho a konanie súdobého človeka vôbec, cituje: „V rozhodných hodinách žití Bůh ví, kto za mě jedná"[33] a na inom mieste: „Rozum má pri nás vždy príliš málo vlády nad citmi".[34]

Istota je korigovaná neistotou (opačné prípady sú zriedkavejšie a vždy iba v súvislostiach, že je niečo pozde a márne) a takto sa formuje nový lyrický hrdina vo všetkej svojej zahmlenej komplikovanosti a s psychickými zlomami:

[31] *Spisy III,* 270.
[32] Slovenský obzor I, 1907, 168.
[33] *Literárne štúdie II,* Bratislava 1950, 63.
[34] Tamtiež, 60.

„Tak ťažko rezeda, viem, ťažko vonia a zmysly mámi v sladkej únave... Ó, dôjde niekto nocou po tráve, bo zlostné mysle zvonia hlavou, zvonia! — Zaiste dôjde, avšak smutný, váhave, za noci mesačnej a rosou po tráve..." (*Pieseň, Tak tíško...*). Iný príklad: „A ľahostajnosť chcel si luhať, chcel — ten rytier trúchlej podoby — i sebe, preds' náhle päste zdvihnul zlostne na nebo sivé, na sivé nebe. Och, nútil oheň, och, oheň a síru — na hlavu čiusi — úbohú a sirú — no nechal kliatby jaksi zrazu, vpoly a zašiel umlčaný po blativom poli, len občas uškrnul sa tomu, čo ho najviac bolí" (*Balada, Hoc pršalo dnes...*).

Poznanie neistoty, skepsa, je, prirodzene, tiež dôsledok zdôrazneného intelektu. Ak prvotiny boli už tiež spoveďou, prostou a trochu pritlmenou, básne *Nox et solitudo* sú navyše hlbokou zádumou i jemnou psychologickou analýzou (aj programovou: „A to som ja, i ty, pokrytče") a v oveľa väčšej miere ako prvotiny aj javiskom, na ktorom sa odohráva nerovný zápas o zmysel a etické naplnenie vlastného života. Je prirodzené, že pre tieto ciele nestačili výrazové prostriedky a postupy folklorizujúcej poézie. Je až nápadné, ako sa zo zbierky *Nox et solitudo* (až na citované básne *Stará romanca, Chladný dáždik,* ale najmä *Srdce moje...*) úplne vytratili aj prírodné predmety a objekty, typické pre folklorizujúcu poéziu i pre jeho prvotiny. Ani stopy po kvietkoch, nezábudkách a konvalinkách, škovránkoch, orieškoch a hrdličkách, jarkoch, hviezdach, bielych brezách, dubcoch a javoroch, hájoch a boroch, oráčinách a zlatých klasoch. Miesto nich nastupujú „divá ruža", „ľalia vodná", rezeda a vôňa suchých kvetov na oltári, zo stromov „topoľ štíhly", „osamelý topoľ", „vŕba sklonená", „smútiace staré smreky" a analógiou biblickej situácie aj olivový kyj a divé fíky, z vtákov výlučne havrany (aj so svojimi hniezdami).

Záľuba v horách sa prejavuje teraz diferencovanejšie, konkrétnejšie a s väčším zapojením do celkového sugestívneho obrazu básne: ako údolina, pohoria, „zeleň lesa", „sinavé hory", „širošíre lesy", „zašlý les", „čierna hora", „smútok lesov", „vrcholy hôrnych balvanov"; záľuba v búrkach a vodách popri pršaní a daždi ako „ronenie sĺz", riava, prúd, „tichá voda", „nehybné vody", „mútna kaluž", „vodstvo riek", „čierne nebesá". Z „roľníckej" a dedinskej oblasti obvyklé „pole" objavuje sa iba v spojení „siné pole", „šíre pole", „po blativom poli", „čierna zem" a „cudzie role", „tráva" iba v spojení „nocou po tráve" a „rosou po tráve", okrem toho „belosť viesky", „pustá cesta", „sivá cesta", „dedinka biela", „starodávne domy", „starý stôl", „izbietka malá", pot, túrňa, „hlásnik trúbi". V protiklade k prvotinám časté sú nočné scenérie, „objekty" súmrakov a nocí a obrazy hmiel: „červené slnko", „rudé slnko", „súmrak", „búrna, tmavá noc", „pustá, čierna noc", „iskra hviezdy", „veľký mesiac, nemý, bledý", „luna bledá", „za noci mesačnej", „čierne nebesá", hmly, „hmlisté diale", „hmla sa plazí", „šedivý závoj hmly" a pod. V zhode s vnútornou dramatičnosťou a dynamikou každej básne a búrlivým autorovým vnútrom časté sú oblaky, „šedé nebo", vietor, mráz, v zhode s pochmúrnym ladením cintorín, cmiter, „sirý hrob", „mokrý hrob". Čo však v prvotinách vôbec nebolo, to je mohutný prúd obrazov z náboženskej oblasti: „božie muky", „vetchá svätyňa", „zmĺkly chrám" kresťania, hriešny, pokánia, „svätyňa tichá", „oltárik preblahoslavenej Panny", „Kristus z kríža", „staré božie muky", „kríž Syna človeka", Tranoscius, „biely oltár", „chrám Pána", voskovica, „šerý chrám", „ikonostas", „oltár Pána", „nedeľa Kvetná", kostol, „Boží stôl", svieca, tymián, posviacka, Jericho, Mária, „Syn Dávidov" a nirvána.

Približne v rokoch 1907—1910 Ivan Krasko zvlášť nástojčivo hĺbi sa do otázok o zmysle a pôvode ľudskej existencie, do záhad života a smrti a do záhad vlastnej duše, vlastnej osobnosti.[35] Všetky životné okolnosti (prostredie v Klobukoch)[36] tieto psychické sklony podmieňovali a zosilňovali. Hviezdoslavovu „sfingu hroznej záhady" mal neustále pred sebou a Hviezdoslavom odporúčaného lieku — viery — nebolo. „Neveril, a neveriaci mnohé skúsi" — vzdychol si neskôr vo *Veršoch*. Nebolo ani onej viery, o ktorej Hviezdoslav smelo mohol vyznať, že pochybnosti tohto druhu ho nikdy nemučili — totiž viery v Boha.[37]

Kraskovo „náboženstvo" nebolo náboženstvom litery alebo cirkevnej dogmy. Práve preto túži po viere „nevesty Pánovej", lebo jej nemá a nemal. Jeho náboženstvo je výsledkom a produktom kritiky prírodných vied z jednej strany, produktom existenčnej potreby viery, „akejkoľvek viery" (!) zo strany druhej. Modernému človeku vyrvali z duše sväté Písmo, vyrvali mu istotu (nech bola akákoľvek, ale nikto o nej nepochyboval) a nedali mu „náhradu zaň". Nedali mu istejšie svetlo. Vyvrátili mienku o božskom pôvode Kristovom, ale „Kristovo učenie je blízke a drahé mojej povahe... Krista mám za púheho človeka a len človeka... Týmto svojím človečenstvom nie mi je však menším, než inému, čo verí v jeho božstvo".[38] Priateľka jeho autobiografického hrdinu Jána Martána z *Almužny* (hrdina *Svadby* a *Almužny* je ten istý a zdá sa, že aj hrdinka spolu s prostredím) chodieva do kostola a „on s ňou niekedy tiež". S ňou a niekedy, nie sám od seba. Kristovu modlitbu už „dávno... nepočul... Azda i počul v kostole, ale nikdy nepreniklo to hlbšie do jeho duše". „Modlieval sa on" síce „i vo vyšších triedach gymnázia, ale potom kedysi prestal. Nepamätá, kedy a prečo". V citovanom liste Michalovi Bodickému, niekdajšiemu svojmu súkromnému učiteľovi (ktorý si — príznačné — umýva ruky z duchovného otcovstva Kraskovho náboženstva z obdobia *Nox*) sa však priznáva, že sa „modlí" a dodáva, že je to „vec iste veľmi podivná".

Akýsi „návrat" k náboženstvu spadá u Krasku do obdobia *Nox*. S príznačnou úprimnosťou, hoci zakryte, osvetľuje ho práve v *Almužne:* „Prídu chvíle, že niet východu z núdze, zo strasti, že si bez nádeje... Čoho sa chytíš okrem zúfalej, krvopotnej modlitby?" Prípadov, keď nebolo východu a nádeje, keď mozog trešťal „od horúčky" a „staré" i nové rany pálili nezahojiteľne (a „múdri dávno, dávno dúfať prestali!"), bolo viac ako dosť. V takých chvíľach kontrastom sa mu mihnú občas obrazy domácich pobožností z detstva: „Pokoj sa

---

[35] O tom nepriamo svedčí aj neskorší Baarov list Kraskovi pri príležitosti jeho ženby: „Rodina! Našel jste v ní jistě všecko, co jsme jako samotáři v Klobukoch *často, — dlouho — a márně* hledali" (4. 11. 1913). Zdôraznil sám Baar.

[36] Pozri Slov. literatúra III, 409—410.

[37] Nie, pochybnosti nebolo, ni niet
a nikdy nebude:
že Hospodin je otec dobrotivý!
Hej, nežby zúfalstva dal zmocnieť oblude,
on radšej oblečie sa v divy
i dnes...
(*Sobrané spisy básnické V*, Martin 1921, 164).

Porovnaj tiež v liste Pražákovi (2. 11. 1918): „Mohli pre mňa niekdajší filozofi-materialisti... čo chceli pohovoriť! mňa nikdy nezviklali vo viere v prapríčinu sveta, nech si ju Bohom či ináč menujeme; pravda, i ko mne zavítala kríza skepticizmu etc. ale prešlo to skoro..." (Albert Pražák, *S Hviezdoslavom*, Bratislava 1955, 406).

[38] Kraskov list Michalovi Bodickému (pozri poznámku č. 8).

rozhostí v dome“ (*Almužna*), „Však stará kniha ... matičku moju utíši zase ... A pokoj sadne pomaly, tíško na sivú hlavu matičky mojej“ (*Vesper dominicae*). Náboženstvo stáva sa mu „východom z bôľu“, v jeho podmienkach ostáva jedinou „úľavou“. Príznačné, že jeho Boh je Bohom „malých“, „úbohých a ponížených“ (*Solitudo*). Kristus mu je „človekom a len človekom“.

Kraskovo náboženstvo má pomerne málo spoločné s učením konkrétnej cirkvi. Bodickému i Vajanskému Kraskove náboženské názory pripadali kacírske. Keď sa Brtáň v liste zo 7. 12. 1930 opytoval Krasku, „Kde hľadať korene ovzdušia kostolov?“, Krasko ceruzkou na okraj Brtáňovho listu pripísal: „V detstve“. Lenže jeho náboženstvo a jeho kostoly ani zďaleka nie sú iba protestantskými. Čerpá zo všetkých kresťanských náboženstiev, kresťanskej i nekresťanskej (najmä indickej) náboženskej filozofie. Od začiatku je v ňom vyvinutý aj zmysel pre mystérium kresťanstva. Rozpomienka na študentský pobyt u farára Michala Bodického po mnohých rokoch: „On nespí ... Jeho fantázia pracuje ... Oblok izby, v ktorej spí, má výhľad na kostol, na cmiter a na starú kryptu. A tým oblokom hrnie sa do jeho mladého mozgu mystérium kostola, cmitera a krypty“ (*Almužna*). Po rokoch, v časoch osamotenia, ťažkých kríz a beznádeje spomienky na pozabudnuté náboženské mystériá z mladosti rozžíhajú sa v ňom znovu. Sú záhadou — „denne klesala si slabá, unavená, pred záhadnými božstvy biele na kolená — a nezjavili tajnosť skrytú v krv a chlieb“ (*Ó, duša moja ...*) — a teda zamestnávajú osamelý mozog, ale sú aj úľavou, pomáhajú znášať utrpenia — aspoň dočasu, zdôvodňujúc osobnú askézu. Sú úľavou, ale sám sa ich nevládze pridržať. Jeho kruto analyzujúci „mozog“ nie je schopný kmitať „kahančekom nevedomca“, sršať „iskrou fanatika“, pláť „modrým svetlom nevesty Pánovej“, umrlčím svitom „pokoja brahmínovho“ či „desným kľudom kňaza Šivovho“ (*Ja*). „Bez zásluh leží v prachu nízkej zeme, hľa, nepatrnosť biedna medzi všetkým tvorstvom: Holúbka nezložila na Tvoj oltár, olejom nemazala rany uhnetených, a nikdy nezvonila slávne Resurrexit!“ (*Solitudo*).

Akosi nepovšimnutý na Kraskov duchovný profil ostal doteraz vplyv indickej náboženskej filozofie. Je pravda, v jeho poézii badateľnejšie stopy zanechal iba na *Topoľoch* a na oboch básňach v próze, najmä na druhej. Ani v týchto prípadoch nepripisoval sa mu však hlbší podklad.

Štúdium indickej filozofie na rozhraní storočí stáva sa v Európe módou (ak to možno povedať aj bez hanlivého príznaku tohto slova). Zo súvekých českých básnikov hojne sa mu venuje Kraskovi svojou poéziou nie príliš sympatický Otokar Březina.[39] Zachované rukopisné varianty básne *Ja*, jednej z najkľúčovejších Kraskových básní vôbec, však bezpečne potvrdzujú, že prvky indickej filozofie v jeho básňach neboli nijako náhodné a len vonkajšie, ale že naopak filozofia starých indických majstrov mala značnejší podiel na utváraní životnej filozofie Ivana Krasku v *Nox et solitudo* a v značnej časti *Veršov*. Ak kresťanská filozofia, vcelku príliš individuálne poňatá a necirkevná, ba až proticirkevná (netají sa napr. svojím pohŕdaním súvekými kňazmi), poskytovala iba istú úľavu v osobnej tragike, učenie staroindických askétov ju v plnej miere ospravedlňovalo a dávalo jej zmysel, robilo z nej priamo cieľ. S učením staroindických mudrcov nezblížila ho módna záľuba, ale vlastné osudy.

Prirodzene, netvrdím, že z Krasku sa stal náruživý vyznavač učení staroin-

[39] Pozri V. Lesný, *Básnický zápas Otokara Březiny*, Praha 1945.

dických majstrov. Ohlasy ich učenia v jeho poézii sú však nepochybné, pričom sú v častej syntéze s individuálne poňatou kresťanskou filozofiou.

Krasko bol človekom s vrodenou intenzívnou družnosťou, samota sa mu stala iba údelom, osudovou skutočnosťou.[40] V takejto situácii sa stretáva s učením staroindických mysliteľov, že jedine samota, osobná izolácia je cestou, vedúcou k spáse človeka. „Staroindické myšlení je myšlením zanícených asketů, kteří zříkajíce se světa odcházejí z domova, aby se v lesních samotách oddali přemýšlení o životě, o jeho cene a smyslu, o podstatě tohoto světa a o životě posmrtném".[41] Taký je Kraskov *Eremita*. Budhovi stúpenci hlásali potlačovanie túh po živote, akýchkoľvek zmyslových žiadostí, utiekanie sa do svojho vnútra, uvoľňovanie všetkých zväzkov, pútajúcich človeka k tomuto svetu. Takí sú, pričesaní učením cirkevných otcov, Kraskovi *Askéti*.

Z náboženstva starých Indov najznámejším sa stalo učenie o sťahovaní duší. Prvky tohto učenia prenikajú svojím spôsobom do prvých troch zachovaných variantov básne *Ja*.[42] Dôsledkom tohto učenia u Indov bol vypestovaný cit zodpovednosti za svoje činy nielen pred sebou, ale pred celým radom životov, ktoré budú po ňom ešte nasledovať. Kraskov vrodený zmysel pre bolesti nielen svoje vlastné, ale všeľudské a kozmický pocit viny a zodpovednosti, o ktorých sa už neraz písalo, našli v tomto učení významné sebapotvrdenie.

V básnikoch podobného ustrojenia ako Krasko, náruživo sa vpíjajúcich do záhad života a duše, otázka smrti zaujímala jedno z prvoradých miest, vyvolávajúc obyčajne pocit hrôzy a desu. „Starý Ind, dav si nesmrtelnost života, odstranil tím bázeň před smrtí a nasytiv se života, přeje si smrti a tím splynutí s veškerenstvem.[43] U Krasku, podobne ani u Březinu, predstava smrti nevyvoláva hrôzu. Na rozdiel od Březinu je však pozoruhodné, vôbec ako málo predstava smrti Krasku zamestnáva. Odhliadnuc od jeho prvých básní (*Pieseň nášho*

[40] Pozri Slov. literatúra III, 417.
[41] V. Lesný, *Básnický zápas*..., 18.
[42] Citujem z druhého variantu:

Veď ja som vlkom len vyjúcim po stepi,
bralom tiež so zrakom bodnutým v modrú diaľ,
havranom miznúcim bez stopy v čiernu noc,
a hadom Nubijca tančiacim;

rákosím otobôž, čo chrastí nad mlákou,
alebo komárom spevavým prenežne,
alebo hyenou zježenou na hrobe,
a druhom krotuškých holubíc;

veď ja som vtáčkom tiež, čo sbiera červíky
po tlame jaštera na Nílu piesčitom:
všetkých tých shlukom som — to preds' je ukrutné,
atomov božských pár nestačí každému!

A keď som shlukom tým, prečo niet sily dosť
vrcholiť v jednom len, bez každej závady
tam pre tých ostatných? Jedným len jediným
prečo mi nedáš byť?..."

„Nedáš-li, odniesť daj v pralátku Všetkého
atomy podstaty divného plameňa,
jak nesú Gangesa valivé prúdiská
popole Hindusov k večnosti!"

[43] V. Lesný..., 66.

ľudu a *Mamka sladká, mamka* ...) je to iba v *Topoľoch* a v procese kryštalizácie básne *Ja,* teda vždy iba pod vplyvom učenia staroindických mysliteľov: „Hej, tie hrdé, vysočizné topole! Ako vzhľad ich duch môj zmizne... Hore...? Dolu...? Do Nirvány...? (*Topole*); „...odniesť daj v pralátku Všetkého atomy podstaty divného plameňa, jak nesú Gangesa valivé prúdiská popole Hindusov k večnosti!" (*Ja,* druhý variant); „Že nedals' ešte zaduť vetru skazy, by sfúknul zapálený plam ten, neposlal ešte ničivý si rozklad, by zaniesol aj atomy podstaty jeho naspäť ku... vzniku Všetkého — jak nesie valný Ganges do večnosti popol zbľadlých Indov: len v tom je zákmit zeleného lúča nádeje: že sladká určitosť sa dostaví" (*Ja,* tretí variant).

Ak teda Vajanský a Hviezdoslav vyčítali Kraskovi, že prichádza s pesimizmom, nadýchnutým nie vždy práve vetrom tatranským, neboli úplne v bezpráve, hoci príčinu cudzokrajnej príchute Kraskovej poézie nepoznali.

Vplyv staroindických mysliteľov na Krasku spadá medzi *Nox et solitudo* a *Verše.* Bezpečne zistiteľný je už v *Topoľoch,* básni, publikovanej r. 1907 a ešte aj v *Eremitovi,* publikovanom r. 1911. Zdá sa však, že isté príbuzné tóny možno vystopovať aj v jeho posledných básňach s historickými námetmi. Intenzívny pocit chápania dejinnej súvislosti a závislosti ako aj existenčné hľadanie „mystických odkazov" dávnych predkov by tomu nasvedčovalo.

Samozrejme, Krasko sa v nijakom období nestal dôsledný vyznavač učenia staroindických majstrov. Staroindická filozofia v niektorých svojich zložkách, najmä v istých rokoch, bola však dôležitou súčasťou jeho životne filozofického systému, systému, ktorý čerpal z mnohých oblastí, v ktorom však syntéza rôznych náboženských učení, jeho vlastné individuálne náboženstvo, malo viac ako popredné miesto. Je pozoruhodné, aký zdôraznený zmysel pre liturgickú stránku rôznych náboženstiev prejavuje jeho poézia. Nie sú to len všetky kresťanské náboženstvá (so silným sklonom k starším formám kresťanstva) a spomínané náboženstvá indické. Je to aj „večné svetlo... dávno zborených chrámov" (*História*), kmitanie „pradávno vyhaslých obetí", „umĺkla modlitba pred bohom Svantovítom" či „veľkých slávností odznelý fanfár zvuk" (*Svätopluk*) alebo „kňažka pri obradoch dávno zašlých vier" (*Ó, duša moja* ...).

V podobnom zmysle zvlášť príznačná je báseň *Zďaleka,* písaná, podľa vlastného udania, na nočnej smene, keď dostal telegram, že mu zomrel otec. Osobným na celej básni je len záver: Matka a sestra oplakávajú otcovu smrť, „a ja chýbam plakať s nimi — Bože! chýbam plakať s nimi..." Celá ostatná báseň, okrem situačného rámcovania, je vlastne iba sprítomňovanie si „liturgie" za zosnulým: „Och, a v duši chorál znie mi z čiernych hôr tam v rodnej zemi noc kam prišla... a kde domy zadumané... Tam z jedného chorál zneje. Žlté svetlo oblok leje... V izbe chorál mnohých ľudí, preds' jedného nezobudí — tam na doske leží stuhlý... Zneje, zneje chorál trúchly... Bibliu mu na hruď dali, na mŕtvej s tou knihou hrudi už sa nikto nezobudí, nepočuje spod biblie trúchle nočné vigílie... Doznel chorál, dospievali, dve však ženy zaplakali, plačú plačmi žalostnými."

Nazdám sa, že tento zjav si treba vysvetľovať okrem iného aj ako potrebu protiváhy kruto analyzujúcemu mozgu a ako bariéru proti nemu. Mystérium rôznych obradov má potlačiť nemilosrdne analyzujúcu schopnosť „mozgu". („Nech bliká kahančekom nevedomca, — najbliž as' bol by môjho ideálu" — hovorí sa v treťom variante básne *Ja*). Viera v mystériá a zamestnávanie sa nimi aj ako chcené, aj ako „vyvŕšenie sa" na „mozgu", dokazovanie jeho sla-

bosti, okyptenej poznávacej schopnosti. Zároveň široký prúd obrazov z náboženskej oblasti treba vysvetľovať aj príčinami estetickými. Liturgické úkony samy osebe sú tajomné a symbolické, zastupujú „nepoznateľné" a „nedefinovateľné". Napriek tomu, pokiaľ išlo o spoločenskú rozšírenosť, boli relatívne konkrétne a plastické. Na vystihnutie a zachytenie najtajnejších záhybov a záchvevov trpiacej duše sotva bolo vhodnejšej oblasti symbolov. Abstraktné, konkrétne nedefinovateľné vyjadruje sa viac-menej konkrétnym, ktoré však tiež je len symbolom abstraktného.

V súvise so spomínanou dvojpólovosťou Kraskovej osobnosti (rozum a viera, rozumové a mystické zrenie) treba upozorniť na jednu charakteristickú zvláštnosť Kraskovej estetiky. V druhom časovom období zbierky *Nox et solitudo* (do prvého počítam tvorbu z rokov 1905—1907, do druhého z rokov 1907—1909) Krasko vo svojej poézii začína rozdvojovať svoju osobnosť a obe protikladné časti osamostatňovať a objektivizovať, takže vzniká dojem, akoby išlo o dialóg dvoch samostatných, nijako nesúvisiacich bytostí. Typická v tomto smere je symbolická a symbolistická báseň *Nad ránom:* „Nad ránom vstanem j a n a š u na nedeľu a p r v ý voskovicu zažnem čistobielu". Keď vyjde slnko a „i n í h r i e š n i prídu do kostola, j a ďaleko už budem od Božieho stola — — No niekde vzadu, v najtemnejšom kúte stáť bude k t o s i ticho, nepohnute a jeho oči slzou zatrbliecu... J a p r v ý zažnem pred oltárom sviecu, t e n d r u h ý vzdychne s vôňou v tymiane... zavčasu k a ž d ý z N á s v ten sviatok vstane!" Možno dokonca pripustiť, že aj „iní hriešni", aspoň druhotne, rovnako predstavujú objektivizované, hoci bližšie nedifirencované rozpory básnikovej osobnosti.

Podobnou metódou napísaná je i *Balada* (*Hoc pršalo dnes...*). Ten „niekto", idúci vzdychajúc „hore dolinou" a nazad často upierajúci „znavené oči, smutné a hmlisté", nie je, prirodzene, nik iný, ako básnik sám: „A ľahostajnosť chcel si luhať, chcel — ten rytier trúchlej podoby — i sebe, preds' náhle päste zdvihnul zlostne na nebo sivé, na sivé nebe. Och, nútil oheň, och, oheň a síru — na hlavu čiusu — úbohú a sirú — no nechal kliatby jaksi zrazu vpoly a zašiel umlčaný po blativom poli, len občas uškrnul sa tomu, čo ho najviac bolí." Čiasi hlava, „úbohá a sirá", je však rovnako básnik sám a nie nejaká hlava dievčenská. Sám, ten úbohý „rytier trúchlej podoby" v ňom, tá „sentimentálnosť, precitlivelosť", ktorej sa nevie zbaviť, ten „človek netečný, oblomovský", ktorí nevedia „zmúdrieť", nevedia sa podriadiť a prispôsobiť platnej morálke meštiackych filistrov, svojmu životnému prostrediu.

Rozporovo-objektivizačný postup stvárňovania vlastnej osobnosti neobmedzuje sa iba na druhé štádium *Nox et solitudo,* ale presahuje aj do *Veršov.* Na tomto postupe je budovaná napr. *Balada o smutnej panej, ktorá umrela,* báseň *Ja* vo svojich variantoch a zdá sa, že aj *Hostia.*

Ak v prvom období *Nox et solitudo* prírodné predmety a objekty, skutočne prevzaté z konkrétne videnej a prežívanej krajiny, nemali nad svoj vlastný, neprenesený význam (prirodzene, slúžili ako kontrast, paralela, zastieranie príbehu a pod.), v druhom období k základnému významu, ktorý ostáva (keďže sú i naďalej reálne videné a prežívané, nie sú len obrazom), pristupujú druhotne aj významy prenesené. Tak je to už s jeho *Topoľmi.* Z vlastných prác Kraskových so silnými autobiografickými prvkami (*Svadba*) aj zo svedectva jeho priateľov[44] vieme, ako básnik počas pobytu v Klobukoch v podvečer často stával

[44] Pozri napr. Ján H a l l a, *S Jankom Cigáňom a Ivanom Kraskom,* Čas III, 1946, č. 151.

na návrší, „pozoroval kraj na súmraku“ („horizont sa úžil pomaly, vždy viac a viac tiesnil ho modrý súmrak, až sa celkom zotmelo“), aj to, ako sa v tomto kraji vypínal kde-tu ... k nebu krásny, osamelý, trúchliaci topoľ“. Prvá strofa je videná a prežívaná ešte v podvečer, keď obrysy sú ešte zreteľné a topole sú teda „vysoké“, kým „šíre pole“ (tie „jednotvárne“ „šedé polia a polia ... posádzané cukrovou repou“ z novely *Svadba*) má tiež ešte svoj priestor. Obraz „veľkých, čiernych“ topoľov naznačuje však už začínajúci sa súmrak. „Topole bez lístia“, „ošarpané“ — to je snáď už viac len po pamäti ako skutočne videné. „Topole bez žitia“ — to sú už súmrakom silne deformované kontúry, keď sa z predmetov stávajú najprv prízraky, až sa úplne rozplynú, „zmiznú“ v nočnej tme.[45] Ak reálne videné a prežívané „topole“ spočiatku slúžili iba ako paralela k básnikovmu osobnému svetu („Čnejú k nebu veľké, čierne — zrovna jako čiesi bôle“, „duch jak čísi špatnej vôle“), stáva sa z nich nakoniec nielen paralela, ale aj symbol hrdosti, ošarpanosti a pomíjajúcnosti ľudského ducha. Pritom je charakteristické jedno a platí to väčšinou aj pre *Verše:* Reálne motivovanie prírodných predmetov a objektov, to znamená časove a priestorove, ostáva vždy aj napriek súčasne citeľnému druhotnému významu, kým v básňach s mimoprírodnými motívmi už aj v tomto období symbolický plán je vlastne plánom jediným (*Nad rânom, Je márna prosba*).

Táto vlastnosť Kraskovej lyriky, že totiž popri symbolickom druhom pláne plán reálny je intenzívne žitý a je zvlášť citeľný, nie je inotajným symbolom, spôsobila, že Kraskova poézia od začiatku mnohým jeho literárnym druhom pripadala nadmieru živou, opravdivou a reálnou, že popri symbolických prvkoch považovali ju v mnohom za realistickú, a tak Bohdan Pavlů už rok po vyjdení *Nox et solitudo* nazýva Ivana Krasku „symbolickým realistom“.[46] Bolo to umožnené aj tým, že Ivan Krasko, na rozdiel od mnohých typicky symbolistických básnikov, používa iba symboly konkrétne, opreté o prírodnú skutočnosť, že nenájdeme u neho abstraktné symboly z duchovnej oblasti, písané veľkými začiatočnými písmenami a z tohto hľadiska Krasko je vlastne protipól Březinu. Veľkým písmenom, odhliadnuc od náboženských pomenovaní a symbolickej Kvetnej nedele, píše vlastne Krasko v konečnom texte iba „Nás“ v poslednom verši poslednej básne zbierky. Napriek tejto konkrétnosti v obrazoch, hoci jeho metafory sú „realisticky zosymbolizované“, nemožno však tvrdiť, že v Kraskovej poézii „niet ničoho nedopovedaného, nič nemôže vzbudzovať pochybnosti alebo dvojaké vysvetľovanie“.[47] Nemožno, lebo nič také ani nikdy nebolo cieľom Kraskovej lyriky. Naopak!

Kraskova estetika v období prvotín po formálnej stránke vyznačovala sa snahou o klasické zdokonaľovanie jednoduchosti, prostoty. Nemení na veci, že ako každé „klasicizovanie“ aj klasicizovanie Kraskovo bolo hodne rafinované. V súhlase s tým, ako sa v *Nox et solitudo* prechádza k veršom čoraz zložitejšej citovosti, pozmeňuje sa aj vedúca formálna zásada. Bolo to vidieť aj na nových spôsoboch vytvárania obrazu a nových postupoch (ku ktorým by bolo treba prirátať aj neustálu osciláciu medzi svetom prírody a básnikovým vnútorným svetom) a pozmenená tendencia prejavuje sa aj v metrike.

---

[45] Porov. Slov. literatúra III, 410—411.

[46] P a ľ o, *Pokrokovosť a konzervatívizmus na Slovensku,* Prúdy II, 1910—1911, 65.

[47] Stanislav M e č i a r, *Kraskova poézia* (Úvodná štúdia k *Básňam Ivana Krasku* Praha—Bratislava 1936, 8).

Ak temer jedinou formou prvotín boli jednoduché štvorveršia, zväčša o rovnoslabičných veršoch, strofika *Nox et solitudo* sa rozširuje. Štvorveršia ostávajú síce základom, najmä v básňach z prvého obdobia, ale rozsah veršov v nich je rozmanitejší: od päť do trinásť slabík, pričom častejšie ako v prvotinách striedajú sa v nich pravidelné verše úplné s neúplnými a tento spôsob preniká aj do ostatných strofických foriem. Vytváranie strof nebýva vždy „tradičné" a vôbec nie iba formálne, ale riadi sa významom, myšlienkou. Tak sa zamieňajú napr. strofy 3 a 4 veršové, 4 a 5 veršové, 4 a 2 veršové, pričom sa uplatňujú aj básne bez strofických útvarov. Dodržiavanie metra stáva sa zákonom ešte vo výraznejšej miere ako v prvotinách. Niektoré narušenia, podľa dnešného bežného úzu, sú iba naplňovaním dobových (Milkinových) zásad či licencií. (Odtiaľ pramenia neskoršie Kraskove opravy „metrických chýb".[48]) Uvoľňovanie verša, o ktorom sa pri Kraskovi zvykne hovoriť a ktoré v porovnaní s tradičnou poéziou (okrem Hviezdoslava) začína byť v *Nox et solitudo* badateľné, koná sa teda mimo rámca narušovania metra, ale pri súčasnom jeho spevňovaní. O istom uvoľňovaní v *Nox et solitudo* možno hovoriť iba pokiaľ ide o počet stôp vo verši. Rovnostopovosť prestáva byť kánonom, mení sa, ale aj to iba pozvoľna, v tendenciu.

Rytmická jednoznačnosť porušuje sa dvoma spôsobmi. Nepravidelnosťou, ktorú pritom všetkom možno označiť za pravidelnú, systematickú: takou je napr. *Quia pulvis sum* . . . (11 — 8 — 8 // — 11 — 8 — 9 — 8 // — 11 — 8 — 9 — 8 // 11 — 8 — 9 — 8 // 11 — 8 — 9 — 8) alebo *Aminke* (všetky tri strofy 13 — 11 — 9 — 11) a nepravidelnosťou viac-menej bezsystémovou, náhodilou. Niekedy vybočujú zo systému len 1—2 verše, napr. *Balada o jednej milej* (prvý verš desaťslabičný, ostatné osem) *Moje piesne* (štvrtý verš trinásťslabičný, ostatné jedenásť), *Romanetto* (štvrtý a deviaty verš trinásťslabičné, pätnásty deväť, ostatné jedenásť), niekedy je značnejšie narušený celý systém. Také sú napr. druhá *Balada* (11 — 12 — 9 — 13 — 10 // 10 — 11 — 9 — 10 // 11 — 11 — 11 — 13 — 15), *Poznanie* (11 — 9 — 9 — 7 — 10 — 9 — 8 — 9 — 9 — 9 — 9 — 11 — 11 — 11 — 11 — 11 — 10 — 10 — 11 — 9 — 11) alebo *Nad ránom* (12 — 13 — 11 — 13 — 11 — 9 — 7 — 11 — 11 — 13 — 11 — 11 — 11 — 11 — 11 — 11 — 11). Uvoľňovanie počtu stôp deje sa väčšinou v druhom časovom štádiu zbierky.

V *Nox et solitudo* uskutočňuje sa súčasne metrická premena aj v inom smere. Ak prvotiny smerovali viac k trocheju, trochejské verše v *Nox et solitudo* nájdeme iba v básňach z prvého obdobia, najmä v tých, ktoré svojím charakterom k prvotinám stoja najbližšie. Druhé obdobie suverénne ovláda jamb. A hoci je časove veľmi krátke, už je nahlodávané prvkami novej rytmickej orientácie. V básni *Zmráka sa* . . . (po *Sami sme v hore* a *Jednu len jedinú* . . .) objavuje sa u Krasku prvý raz daktyl (s poslednou stopou vo verši trochejskou). V *Askétoch,* ktorí sa objavujú skoro po *Zmráka sa* . . ., daktylský verš sa rozrastá do šírky (sedemnásť slabík). Po tomto daktylskom „experimente" z roku 1908 víťazí ešte u Krasku dočasne jamb, ale do prvých jeho básní po vydaní *Nox et solitudo* (*Sv. H. V., Ty si ich videla* . . ., *Vy ženy!, Doma*) potrojná tendencia preniká viac alebo menej zreteľne.

[48] V rozhovoroch ospravedlňoval tieto opravy tým, že sa v mladosti nemal odkiaľ poučiť o slovenskom prízvuku, ale že na dodržiavanie metra kládol vždy veľký dôraz.

Záverom na túto tému treba ešte povedať: odklon od prostoty prvotín v *Nox et solitudo* neznamená odklon od snahy po klasickej dokonalosti. Tam Ivan Krasko „klasicizoval" najjednoduchšie básnické postupy, koreniace v tom alebo inom v poézii folklorizujúcej, tu postupy nové a veľmi zložité. Krasko pritom dokázal uniknúť jazykovým omylom, premrštenostiam a ľahkomyseľnostiam viacerých symbolistických básnikov. Povedalo sa už, že Kraskova poézia, pritom že „bola modernou", nebola nijakým triumfom „obraznej smrti so spopolnatelým slncom, pod ktorým hemžia sa obludy a príšery formálnych rekvizít, tých, ktorí rozrieďovali a banalizovali, zjednodušovali prvotné, neopakovateľné, smrteľne ťažké videnie obra Baudelaira". Kraskova poézia je „cesta k akejsi životnej múdrosti, ktorá nakoniec dala básnikovi umĺknuť".[49]

Krasko nebol nijaký formálny experimentátor — v tom zmysle, že by svojou poéziou a vo svojej poézii bol iba skúšal čisto formálne experimenty. Ak sa tak snáď predsa stalo, tieto experimenty neuzreli svetlo verejnosti, slúžili iba interným potrebám. Jeho poézia, v protiklade k básnikom symbolizmu, ktorí klasickú jednotu obsahu a formy narušovali príliš jednostranne, je výrazným protikladom tejto klasickej jednoty. V mimoslovenských reláciách neprinášala nijaké čisto formálne novoty. Kto by Kraskovu poéziu chcel hodnotiť iba podľa rafinovane spojených nesúrodých slov, iskrenia očarujúceho pôvabu, vyžarujúceho z takéhoto spojenia, tomu by Krasko v európskych reláciách aj na svoju dobu pripadal málo moderný, menej ako aj napr. Vladimír Roy.

Na rozdiel od básnikov symbolizmu a súvekých smerov, a to aj v tých literatúrach, kde symbolizmus sa ujímal rovnako oneskorene ako u nás, Krasko nebol búrateľom starých estetických hodnôt a systémov a deklarátorom až do absurdna prepínajúcich nových. Bol pokojný syntetik, tvorca. Využíval výdobytky súčasných novoromantických smerov (symbolizmu a impresionizmu), tak ako si to vyžadovali jeho nové životné pocity a nová básnická realita, ale po celý čas si uchoval nielen sympatie a obľubu, ale aj isté chcené smerovanie k „poetike starej lyriky". Nepoznáme datovanie prvého variantu tejto významnej básne, ale autorov údaj — 1900 — nezdá sa celkom možný. Druhý variant, neodlišujúci sa podstatne od prvého, má dátum 1911 (sú isté dôvody aj pre vysvetľovanie, že druhý variant vznikol ešte neskôr, a v tom prípade by sa datovanie 1911 vzťahovalo na variant prvý). Oba texty, s názvom *Stará poetika*, venované sú v podtitule „mladému lyrikovi". Nie je vylúčené, že sú adresované práve symbolisticky dôslednejšiemu a teda menej syntetizujúcemu a „neklasicizujúcemu" Royovi. Venované v tom čase, keď zo symbolistickej metódy zužitkúva Krasko najviac a keď by mu teda „stará poetika", starí majstri boli mali byť zvlášť cudzí.

Na sklonku svojho života *Poetiku starej lyriky* objasňuje priamo tým, že svoj básnický ideál nevidel natoľko stelesnený v rozmanitých novodobých smeroch, ako skôr u našich starých básnikov, najmä u štúrovcov.[50] V protiklade k symbolistickej roztrieštenosti štúrovské harmonické objatie sa ducha s pred-

[49] Zlata Dančová, *Ivan Krasko, Dedičstvo tajomstva*, Listy pro umění a kritiku IV, 1936, 261.

[50] „V mojej mladosti bolo v poézii mnoho nových izmov, kdežto ja držal som sa viac našich starých básnikov, štúrovcov, nuž nazval som svoju poetiku starou" (v liste, adresovanom mi z Piešťan 26. 12. 1955).

metnosťou stojí ako klasický ideál. A tak teda rovnako ako starí majstri filozofie boli mu vo všeličom blízki svojou filozofiou, pre ktorú si ich obľúbil, starých majstrov poézie obľúbil si vo všeličom pre ich poéziu a ich „klasická" dokonalosť bola mu žiarivým majákom poézie v hluchej noci jeho súkromia.

Nox et solitudo svojou záverečnou fázou zastihla básnika v polovici jeho vývinu. Ak sa u iných básnikov jednotlivé tvorivé obdobia merajú na roky a zbierky, u Krasku je nevyhnutné počítať ich na mesiace a niekoľko básní. Nie že by jeho tvorbu bolo potrebné umele škatuľkovať na jednotlivé fázy vývoja. Deväťdesiat všetkých jeho publikovaných básní (z ktorých ešte aj zo svojho súborného diela dve vynechal) reprezentuje skutočne niekoľko fáz aj vo vývine celej slovenskej poézie. Bezprostredne po *Nox et solitudo* nasleduje napr. krátky časový úsek, charakterizovaný výraznejším stopovým, ale sčasti aj rytmickým uvoľňovaním. Výsledkom týchto snáh nie sú len básne ako *Sv. H. V., Vy ženy!, Doma* (*Na jarnom slnku...*), *Už nad vodami, Stesk*, ale aj obe básne v próze. Štyri rukopisné varianty básne *Ja* (piaty je publikovaný vo *Veršoch*) okrem iného názorne demonštrujú tento proces uvoľňovania. Prvé dva sú písané ešte širokým daktylským veršom, druhé dva už prózou. Analogicky dá sa súdiť, že podobnými cestami prešla i *Noc*. Pozoruhodné pritom je, že tento proces uvoľňovania najmä spočiatku dial sa na podklade daktylskej rytmickej tendencie.

Bezprostredným dôsledkom veršového „uvoľňovania", s daktylskou tendenciou zvlášť, bolo niekoľko pevných jambických sonetov.

Prirodzene, treba hovoriť aj o novej ideovej fáze. Z básnika bytostnej neviery a skepsy v procese *Veršov* stáva sa básnik osobného vykúpenia, optimizmu a vzdoru, ktorý sa priamejšie vyslovuje aj o otázkach celonárodných.

A ešte niekoľko poznámok na okraj „národno-sociálnej" lyriky Ivana Krasku a jeho prechodu k realizmu.

Ivan Krasko bol výnimočným osobným lyrikom, pre ktorého jeho vlastná poézia bola prostriedkom existenčného sebavyjadrenia, riešenia vlastného bytia či nebytia, najnaliehavejších etických problémov. To neznamená, že sa vyslovoval mimo sveta, alebo že na druhej strane popieral politickú poéziu ako takú. Naopak. Jeho preklady z rumunských básnikov (vrátane Gogu a Coşbuca), preklad z Dehmela a zvrchovaná úcta k domácim básnikom-bardom, názorne ukazujú, akým básnikom si želal byť aj on a akým — byť nemohol! Nevládal, nebol schopný! Nebolo v ňom poézie mimo neho samého! Teda aj *Otrok, Otcova roľa* a *Banici* sú predovšetkým, na prvom pláne, básňami subjektívnymi.

Otrok — to je on, so svojou „detskou trasúcou sa dušou", „chrbátom skriveným" a milovanou robotujúcou matkou, ubitý otrockými životnými pomermi doma. Otrok-národ je až na druhom pláne. „Z cudziny tulák" v *Otcovej roli* je on a „otcova roľa" je predovšetkým symbolom role národnej. Dráma jednotlivca, ktorý spoznáva, že sa v istom zmysle odrodil, keď sa stal „hosťom u kultúr rôznych národov" (*Ó, cudzie kultúry...*). Odrodil, veď tú výčitku mu hodil aj Vajanský: „požívaš cudzí chlieb, t. j. si v istote a svobode národnej, prečo tedy neideš na pomoc matkám, aby porodené deti neboli ‚otrokmi'... Tak zďaleka vlastne ani práva nemáš k takej hrozne prísnej reči".[51] Výčitka „kohosi" z *Otcovej role* („prečo si nechal otcovskú pôdu?") nie je nepodobná výčitke Vajanského. A *Banici?* To je predovšetkým dráma osobného zvádzania

[51] V liste 27. 4. 1912. Citované z Brezinovej monografie, str. 121—122.

na pozadí situácie národnej. Dráma osobných výhod, osobného blahobytu a slávy na strane jednej, biedy, živorenia, neviery a zániku na strane druhej. Vidieť v *Baníkoch* baníkov konkrétnych je omyl.

Vysvetľovať *Otroka, Otcovu rolu* a *Baníkov* v zmysle osobnom i národnom a sociálnom umožňuje Kraskova symbolistická metóda (a treba dodať, že metóda veľmi svojská, osobitá, s metódou najvýraznejších symbolistických básnikov zhodná len v niektorých základnejších bodoch), lebo *Verše,* ani ich druhá časť, neznamenajú prechod od symbolizmu k realizmu alebo kritickému realizmu, naopak, v porovnaní s *Nox et solitudo,* aj s jej záverečným obdobím, sú zreteľnejším zmocňovaním sa tvárnych výdobytkov symbolizmu. Zmocňovaním, ktoré je, pravda, tematicky popri všetkej subjektivite objektívnejšie a spoločenskejšie, ako to bolo prv.

Ak sa *Otrok, Otcova rolu* a *Baníci* vysvetľovali doteraz temer výhradne iba v zmysle národno-sociálnom, nebolo to na škodu Kraskovej poézie, zaiste ani proti jeho želaniu, a nie celkom ani proti zmyslu citovaných básní. Sú totiž vedome mnohoznačné, presne podľa vlastného predpisu („nezabúdaj, náznak tajomna že tisícimi tónmi znie a v každej duši zobúdza jej pieseň stajenú") a zmysel národno-sociálny v nich tiež doopravdy je. Lenže je na druhom pláne, je druhotný, kým prvotným (z hľadiska básnika) bola jeho osobná dráma. Osobná dráma dostáva sa však do úzkej spojitosti so spoločenskými problémami. Nevidieť túto dialektiku problému, znamená skresliť vývojový profil Ivana Krasku.

Zabsolutizovala sa mienka (a v tom je jej nadsadenosť a prepiatosť) o Kraskovom prechode z tieňov ku svetlu vo *Veršoch,* o víťazstve svetla nad nocou, kladu nad záporom. Je to pravda len čiastočná. V skutočnosti motívy záverečnej piesne Ivana Krasku, príčiny „veľkého mlčania" dávno pred príchodom „veľkého mlčania", nijako určitejšie nepoznáme a sotva kedy spoznáme. Sú básnici, génius ktorých dokáže tvoriť iba z bolesti. Ak bolesť pominie, ich tvorba sa končí zamĺknutím. Sú, ktorí zmĺkajú z premiery bolesti. V každom prípade: záverečná fáza *Veršov* nie je tak ružovo optimistická, ako sa o nej tvrdí. Jedna z posledných básní *Veršov,* z posledných aj časove, báseň *Doma* (*Ja ďakujem vám . . .*) nevyznieva triumfom osobného vykúpenia. Vyznieva márnosťou, depresiou, rezignáciou — „múdrosťou" rezignácie. Celá báseň je návratom po uplynutí a prehrmení nespokojných mladých rokov. Mladé „sny", vysnívané „bielou" mladosťou „v hája temnom lone", alebo ležiac v šere a šume „vysokých tráv", vábili vo svet, hľadať a uskutočňovať svoj ideál života, človeka a spoločnosti, bojovať zaň a presadzovať ho, rozdávať sa. Výsledok: „Proti nejakému vysokému ideálu z chlapectva, proti nadzemskej kráse vidím, proti svätosti, za ktorou horel kedysi, nachádza u seba i druhých pýchu a nevraživosť, sebectvo a hriech".[52]

Oným Jankokráľovským citovaným už „Snívalo sa mi predtým o anjeloch . . . Hľadal som nebo, hľadal som anjelov — teraz nemôžem nájsť ani len ľudí", komplikovanejšie, pravda, ako u Kráľa, znie celá Kraskova poézia. Jej záver — a *Doma* najvýraznejšie — vyznieva rozumovým a citovým zmierením sa s vlastným zlomeným životom a údelom, zmierením sa s nevyhnutnosťou. Návrat „domov" je ešte akýmsi posledným pokusom uniknúť poznanému údelu a poslednýmsklamaním zároveň. „Ľudia" a „veci", ktorí „z detstva rozpomienkou

[52] Milan P i š ú t, *Nad dielom Ivana Krasku.* Čas III, 1946, č. 151.

ostali... v duši", sa pominuli, ostareli, ošarpali, zhubný zub času vykonal svoju misiu: „dobrý rodný dom" je v cudzích rukách, lipa, „starý dobrý známy", je ošarpaná vekom, poézia detstva sa rozplynula, krásne dievča z mladosti „príliš skoro" zbledlo a zvädlo — iba jeho hlava je naďalej „rozpálená" a jeho žitie naďalej „krivolaké"! „Dobrí známi" z detstva už „nechladia" horúčkou hlavu rozpálenú, ich netrvácnosť iba jatrí rany. „Krášlia" už iba detské rozpomienky. Posledný pokus uniknúť zmiereniu sa so všednosťou, s nevysokými snami, končí sa bezúspešne. Premožený vo veľkom boji so „životom" ostal básnik sám. Premožený, ale na štíte. Na štíte — po nerovnom boji, ale s mravným heroizmom, otvorene a s „nahou dušou" vo svete „kupčíkov" a „handliarov", kupčíctva a kupčenia. „A než sa *celkom zvečerí*, tam ležať budeš v pancieri ty — lebo ja, ty — lebo ja..." Celkom tak: dávno pred zvečerením, dávno aj pred zenitom. „Dni sviatočné" sa definitívne pominuli a opakované hovory so samým sebou — lebo tie pokračovali zaiste aj napriek „zmiereniu" ďalej (absolútne zmierenie nebolo možné) — odohrávali sa mlčky, iba v súkromí, bez odrobiniek pre verejnosť.

BŘETISLAV TRUHLÁŘ

VÝVINOVÉ TENDENCIE SLOVENSKEJ SOCIALISTICKEJ LITERATÚRY

(Poznámky k problematike)

V súčasnej dobe, keď sa začína podrobne skúmať slovenská literatúra medzi dvoma vojnami a keď nástojčivo vystupujú pri štúdiu súčasnej literatúry otázky predchádzajúcich údobí, treba sa zamýšľať nad tendenciami socialistickej literatúry. A to najmä nad jednotlivými prúdmi, z ktorých vznikala, proti ktorým vystupovala a nad tým, ako sa k nej približovali rôzne smery buržoáznej a meštiackej literatúry.

Niekoľko poznámok, zacielených najmä k otázke vzniku socialistickej literatúry, jej vývinu v jednotlivých etapách a k otázkam terminologickým nadhadzujeme ako otázky k diskusii.

*

Ak uvažujeme o základných tendenciách slovenskej socialistickej literatúry, stojí pred nami niekoľko závažných problémov. Niet pochýb o tom, že slovenská socialistická literatúra nespadla z neba, nebola slovenskému ľudu naoktrojovaná a nie je akýmsi odvarom českej alebo sovietskej literatúry. Vyrástla z vlastných koreňov, z vlastnej pôdy a z vlastného prostredia — a v tomto zmysle nezáleží na tom, odkiaľ odvšadiaľ dostávala impulzy, podnety a čo spracúvala, čím prešla. Zmocnila sa vlastnej látky, vlastných námetov a stvárnila ich v tom-ktorom období vlastnou silou a na umeleckej úrovni, na ktorej stáli sily jej tvorcov.

Ak hovoríme o celých dejinách slovenskej literatúry, vyzdvihujeme (a robí to aj prvý diel *Dejín slovenskej literatúry*) jej záujem o odraz života prostého človeka, neskoršie jej revolučný charakter. Zvláštne podmienky, v ktorých vznikala a pôsobila slovenská literatúra, podmieňujú jej buditeľský, obranný, národne a v jej najlepších dielach aj sociálne útočný charakter. Tí, ktorí skúmajú obdobie realizmu dochádzajú pravidelne k zisteniu, že niet väčšieho a umelecky silnejšieho spisovateľa, ktorý by vo svojej dobe, v svojom diele nezdôrazňoval národné a aj sociálne práva svojho ľudu.

Sociálne motívy, sociálna literatúra

V diele Kukučínovom, Timravinom, Jesenského a najmä Tajovského má sociálny motív, sociálny námet prvoradé miesto. Tak isto v tvorbe Hviezdoslavovej. Návrat k ľudu, k jeho sile a jeho oslave (akoby v polemike s dielom Vajanského, ktoré sa postupne odvracalo od zdravého tela ľudu), to je jadro najlepších próz Kukučínových. Zacielenie jeho próz na dedinské prostredie, to je

už predobraz prenikania myšlienky, že literatúra má slúžiť ľudu a zobrazovať jeho život. Kukučínova cesta k ľudu sa dakedy pracovne nazýva „národníckou" a nie celkom neprávom. Kukučín nepresiahol hranice svojho pohľadu na slovenský život, ohraničené láskou a súcitom, nepresiahol ani dobový rámec, vidiaci v národnom oslobodení aj — idealisticky — súčasne možnosť sociálneho oslobodenia, napriek tomu však sociálny motív je už uňho trvalý.

U Tajovského, Timravy a u Jesenského je sociálny motív už nielen odrazom položenia ľudu a jednotlivca. Zo súcitu prechádza k výčitke súčasnej spoločnosti, k jej obvineniu. Nie je to, prirodzene, obvinenie z pozície socializmu, ale morálne odsúdenie panujúcej spoločnosti, videnie rozporov, no s prevažujúcou tendenciou boja za národnú zmenu. U Tajovského vstupuje na scénu slovenskej literatúry robotník. Karol Rosenbaum o tom píše: „Tajovský nestojí proti Kukučínovi, ale rozvíja realistické zobrazovanie nášho ľudu, vidí vyhranenejšie a precíznejšie triedne antagonistické sily, vyúsťuje k zobrazeniu ľudských vzťahov, k poznaniu o nesprávnosti spoločenského systému, k jeho neudržateľnosti..." Karol Rosenbaum v *Predslove* k I. zväzku Tajovského ukazuje aj na to, že niektoré postavy Tajovského sú akýmisi zárodkami kladného hrdinu svojej doby (Jano z hry *V službe*, richtárov Mišo a i.).

Lenin v práci *Kritické poznámky o národnostnej otázke* napísal: „V každej národnej kultúre sú, hoci nerozvité, prvky demokratickej a socialistickej kultúry, pretože v každom národe je pracujúca a vykorisťovaná masa, životné podmienky, ktoré nevyhnutne rodia ideológiu demokratickú a socialistickú."

Aby sa tieto prvky rozvinuli a aby sa v životných podmienkach zrodila ideológia demokratická a socialistická je potrebný rozvinutý kapitalizmus, rozvinutá robotnícka trieda a jej organizovaný predvoj. Na Slovensku komplikuje tento vývin národná nesamostatnosť do r. 1918, v istom zmysle až do r. 1945.

Ohraničenosť kritiky realistických spisovateľov, ich sociálneho obrazu, je odrazom ohraničenosti rozvoja ideológie tejto doby na Slovensku vôbec. Rozvinutie slovenského robotníckeho hnutia sa do prvej svetovej vojny nesleduje mysliteľsky slovenskou inteligenciou tých čias. Vznik socialisticky účinnej literatúry v Rusku je podmienený prácou sociálnej demokracie, ktorej sa zúčastňujú v hojnej miere príslušníci ruskej inteligencie. Bez tejto obrodnej práce strany by nebol Maxim Gorkij dospel k svojej *Matke*. Na Slovensku je celý vývin posunutý o niekoľko rokov, dakde o celé desiatky dozadu. V zložitých pomeroch slovenského politického života nemohli mať ani robotnícke slovenské časopisy Nová doba a Zora ideologický vplyv. M. Gosiorovský píše, že robotnícke hnutie, ani v začiatkoch, ani neskôr, až do svetovej vojny nemalo podporu slovenskej inteligencie. Značná časť slovenskej inteligencie videla svoju hlavnú úlohu v boji za oslobodenie nacionálne; sociálne postavenie ľudu spájala s bojom za národné práva, pričom v boji za buržoáznodemokratické ideály sa takmer neopierala o proletariát ako o spojenca. Na kritických realistov pôsobia skôr najviditeľnejšie spoločenské rozpory, sám život ako ideológia. Tajovský, ktorý prisviedča socialistom, ktorý víta robotníkov pri Prvom máji, cíti len akúsi rodovú náklonnosť a nie politický zmysel organizovanosti robotníctva. Hoci sociálne motívy u realistov sú odrazom stavu spoločnosti, jej kritikou, nepresahujú rámec tej spoločnosti a toho spoločenského poriadku, ktorý existuje. Napriek tomu sú akousi základňou, z ktorej — polemizujúcim a pretvárajúcim spôsobom — vyrastá neskôr nová literatúra. No poznanie toho, čo prináša robotnícka trieda je vyhradené iným literárnym silám. Až v nich sa zo sociálneho motívu

stane útočný motív proti existujúcemu poriadku v mene novej, socialistickej spoločnosti.

Skôr ako prejdeme k vlastným zdrojom socialistickej literatúry, treba sa zamyslieť nad tým, čo vyplýva zo skúmania termínu kritický realizmus. Pod kritickým realizmom si predstavujeme tú literatúru, ktorá si uvedomuje existujúce rozpory a v umeleckom diele viac či menej kritizuje panujúci poriadok. Autor — kritický realista by mal mať — a konkrétne ruskí kritickí realisti mali — predstavu, ako napraviť zlo existujúcej spoločnosti a taktiež by mal túto predstavu do diela vteľovať (ako ju vteľoval Černyševskij, prozaik a kritik, a ďalší kritici, Gogoľ v *Mŕtvych dušiach,* Tolstoj a i.). Ide o zmeny spoločenské, o ich konkrétnu podobu v diele. Zvykli sme si používať tento termín aj na diela, ktoré tomuto termínu nezodpovedajú, kde je v podstate len odraz základných rozporov spoločenskej formácie, z ktorej čerpajú: ani vo vydaniach klasikov (tzv. čitateľských), neoddeľujeme to, čo je skutočne kritickým ideovo-umeleckým obrazom spoločnosti, od toho, čo je proste umeleckou podobou toho času a pocitov jednotlivca v ňom. Medzi Tajovského poviedkami sú také, ako *Maco Mlieč* a sú také, ktoré sú prostým umeleckým žánrovým obrázkom.

Termín kritický realizmus, ktorý sa používa na označenie celej skupiny, smeru, je do istej miery termínom historickým. Treba presnejšie rozlišovať medzi používaním tohto termínu ako označenia smeru a ako estetickou kategóriou. Nadhadzujeme túto otázku do diskusie preto, že bude treba tiež vysvetliť tvorbu realistov, ktorých označujeme za kritických realistov v období medzi dvoma vojnami. Myslím tu najmä na dielo Jesenského, ktoré vyrastá po boku socialistickej literatúry a je v svojom postoji kvalitatívne odlišné od tvorby realistov do r. 1918. Je to kritický realizmus iného typu aj umelecky, aj tvarove ako diela, písané v čase nesamostatnosti slovenského ľudu.

Až dosiaľ bola reč o predchodcoch socialistickej literatúry. K nim treba tiež rátať individualistickú vzburu básnikov tzv. Slovenskej moderny (Ivan Krasko, Vladimír Roy). Keď hovoríme o predchodcoch, nemáme tu na mysli dáky ideálny, postupný vývin, akési mechanické narastanie kvalít. Nová literatúra, ktorá prichádza na javisko dejín si často uvedomuje len časť predošlej éry. Opiera sa často nie o tú, ktorá tesne predchádzala, ale o epochu už dávno minulú. (Napríklad davisti sa opierajú v začiatkoch o revolučný romantizmus Janka Kráľa.) No literárne bádanie objavuje z veľkého odstupu práve tie relácie, ktoré súčasníkom nielenže neboli jasné, no často si ich ani neuvedomovali. A jednou z nich je aj tvorba Kraskova a poézia davistov. Socialistická literatúra vzniká na základe dialektického vzťahu ku spoločnosti. Všetky zložité vzťahy (k vlastnej literatúre, k cudzím literatúram, k hospodárskym a spoločenským faktorom vlastnej krajiny) bude ešte len treba podrobne preskúmať. Zatiaľ sa črtajú hlavné prvky a hlavné etapy vývinu slovenskej socialistickej literatúry takto:

Za prvú etapu považujeme dnes tzv. proletársku slovesnosť, ako sa objavovala na stránkach robotníckych časopisov. Záslužne o tom hovorili na konferencii o socialistickom realizme J. Špitzer a Š. Drug.

I. Robotnícky folklór

Proletárska, robotnícka slovesnosť by sa dala rozdeliť do troch kategórií: 1. *ponášky* — t. j. politické aktuality, veršované na motívy národnej ľudovej

piesne, 2. *prepisy* — kde sa revolučným spôsobom využíva romantická národná poézia, 3. *umelá poézia* — (aj próza) — forma agitiek, denných politických invektív, ktoré už proletári zbásňujú, umelo formujú podľa vlastných schopností. Táto kategória je už zrejme prechodným stupňom k vlastnej proletárskej literatúre.

Doterajší výskum (u nás sa touto otázkou zaoberá J. Veľký) a ďalšie práce ukážu, že aj v tejto dobe ľud prevzaté hodnoty umelej literatúry neprijímal pasívne, ale tvorivým spôsobom tak, ako o tom hovorí Bedřich Václavek v diele *Písemnictví a lidová tradice*. Václavek tu konštatuje: „Celek lidu se v zákonitosti života písně v tradici (od nejmenšího variantu až po velké zásahy obsahové a po celkovou strukturu výrazu) projevuje jako činitel tvořivý". Keď sa preštudujú všetky robotnícke časopisy do svetovej vojny a po prvej svetovej vojne — a koniec koncov až dodnes, lebo robotnícka tvorivosť neuhasína, ale naopak — ukáže sa, že tzv. robotnícky folklór bol stálou reakciou na udalosti, akýmsi stálym korektívom a doplnkom umelej dobovej literatúry.

Na túto literatúru by priliehal termín robotnícky folklór na rozlíšenie od slovesnosti vytváranej v priebehu čias až podnes inými vrstvami ľudu a bez robotníckej útočnosti a ideovosti.

Robotnícky folklór, ako ukázal na konferencii o socialistickom realizme (v decembri 1959) J. Špitzer, je jedným z podstatných prameňov tzv. proletárskej literatúry. J. Špitzer ukázal plasticky aj zrod proletárskej literatúry, ktorá je druhou etapou vývinu socialistickej literatúry.

II. Proletárska literatúra

Čo si vlastne pod proletárskou literatúrou predstavujeme? S. K. Neumann aktívne ako umelec aj teoreticky formuloval proletárske umenie ako umenie zásadne protikladné meštiackemu. Na Neumannovom vývine možno sledovať vývoj proletárskej literatúry v Čechách. Neumann chápal proletárske umenie aj ako umenie pre proletára — nielen umenie písané proletármi. Neznamená to, že doňho patria všetci tí, ktorí boli pôvodom proletári. Isté je, že treba odlišovať práce tých, ktorí písali ako samoukovia, od profesionálnej literatúry a pod. Ďalej podľa Neumanna nešlo v proletárskom umení len o literatúru o proletárovi — proletár ako literárny objekt. Podľa Neumanna je vzťah k revolúcii a k robotníckej triede rozhodujúci.

V polemike s Josefom Horom Neumann stanovil aj niektoré črty proletárskej poézie (Proletkult 1923):

„1. Dnešní proletářsky orientovaná poesie nemůže býti pasivní a slabošskou ozvěnou subjektivní individuálního života soukromého, proletariátu zcela lhostejného; nebude tlumočiti nálady, rozmary, citečky osobního rázu, nesouvisícího s volním odhodláním básníkovým sloužiti proletariátu a jeho revoluci. (Čímž neříkám, že proletářský básník musí se za všech okolností zříci pípání podle dobrých starých vzorů, pro většinu byla by to jistě strašlivá újma, heroická strázeň; ale nebude to právě proletářská poesie, co v takovém případě obohatí literaturu, bezpochyby náramně dosud chudou na intimní lyriku.)

2. Proletářský básník musí se již snažiti myslit a cítit kolektivněji než dosud, mluviti nejen za sebe, ale i za třídu, k níž tíhne. Nikoliv já, nýbrž my, o to běží. O korektiv individualismu. (Uchu literární kasty bude to zníti ovšem

příkře; básník je pravidelně přesvědčen, že nejlépe mluví za jiné, mluví-li za sebe. Dnes však není věc tak prostá, a obtížný problém musí býti aspoň načat; dořešen teď ovšem nebude.)

3. I tehdy však, když z tvárných nebo jiných důvodů mluví básník za sebe a o sobě, musí býti zjevno, že tu máme již co činiti s uvědomělým občanem proletářsky a komunisticky orientovaným. Je toho příliš mnoho po stránce ideové i citové (a především citové), co máme a musíme změniti, nekonečná řada krásných možností, která by měla lákati nové básniky proletářské (někdy o tom promluvíme), jako lákaly v předchozí době možnosti umění civilního (nevyčerpané dosud ostatně a úzce spojené s proletářským uměním) — takže každá recidiva do měšťáckého a maloměšťáckého světa myšlenkového a ideového je vlastně u básníků, hlučně reklamujících pro sebe proletářskou Musu, jen pohodlností, nedůsledností, nedomyšleností.

4. A konečně je tu ovšem nezbytnost úplné jasnosti. Čemu uvědomělý proletariát nemůže porozuměti, to je literátská, ne proletářská poesie.

Znaky proletárskej poézie platia pre celú proletársku literatúru.

Wolkrova zbierka *Host do domu* a najmä *Těžká hodina,* Wolkrove teoretické články, i vlastná koncepcia poézie, ujasnili Neumannovi predstavu o proletárskej poézii. Aj Wolker okrem teoretických článkov ako *Umění všední či nedělní?* alebo *Proletářské umění* — básnicky vyjadril podstatu umenia v básni *More,* v jej prekrásnom závere:

> Zahrej, chraplavý aristone, ptáku mi nad jiné milý,
> svět jsou jen ti, kteří jej živí, by z něho živi byli,
> moře jsme my, dělníci zvlněných svalů, cizí i zdejší,
> my, skutečnost jediná, skutečnost nejskutečnější!

Koncepcia proletárskeho umenia na Slovensku, vyjadrená súhrnom prác Urxových, Poničanových, Siráckeho a iných autorov, je sprvu prenesená na Slovensko z českej literatúry. Podstata nie je v tom, že je prenesená, podstata je v tom, že v poézii Poničanovej, spočiatku aj Novomeského, v prózach a článkoch Jilemnického a iných, je jej podoba na Slovensku zhodná a súčasne protikladná českému vývinu.

Protikladná — okrem iného — je v tom, že niet zjavu — ako je Wolker a Neumann — ktorý by prechádzal od meštiackeho umenia k socialistickému. Zhodná je v tom, že vyrastajúc zo slovenskej pôdy usiluje sa o rovnaké ciele ako česká proletárska literatúra.

Hlavným znakom aj slovenského proletárskeho umenia, literatúry je pomer k revolúcii v zmysle komunistického ideálu. Do literatúry vstupuje po prvé robotnícka trieda (a to ako priamy objekt), po druhé sociálne rozpory videné na podklade historickej úlohy robotníckej triedy. Všetky sociálne motívy sú už nielen odrazom sociálnych rozporov, ale odhaľujú riešenie, spoločenskú zmenu. Jilemnický aj svoje ľúbostné fejtóny *Láska na Kysuci, Chodníčky* chápe ako obraz sociálnej reality, zameraný už nielen ako sociálna kritika, ale ako výzva k revolúcii. V slovenských podmienkach má okrem iného veľký význam dôsledný internacionalizmus začiatkov proletárskej literatúry.

Podľa toho treba zaraďovať jednotlivých autorov. Za obdobie proletárskej literatúry ako druhej etapy vývinu socialistickej literatúry treba označiť obdobie od vzniku prvých básní, próz, dramatických prác a článkov o umení v robot-

níckych časopisoch, časopisoch komunistických a príp. iných (Mladé Slovensko, Svojeť atď.), kde publikujú tí, ktorí sa uvedomele snažia písať proletárske umenie. Je to doba približne od r. 1923 (prvá zbierka Poničanova, Spartakus aj Pravda chudoby začínajú viacej publikovať literárne práce a články o umení, r. 1924 vychádza v zime prvé číslo Davu) až do rokov 1929—1930. K proletárskej poézii patria istotne práce Poničanove (zbierka *Som . . ., Demontáž*), (Prvá zbierka Novomeského a jeho verše v časopisoch aj v Mladom Slovensku, prvé prózy Jilemnického a jeho *Víťazný pád*, napísaný r. 1925—1926, kritiky Urxove atď.). Približne r. 1925 začína akýsi prelom v proletárskej literatúre, ktorý môžeme charakterizovať ako názorovú diferenciáciu v proletárskej literatúre. Zdanlivo by odpovedala diferenciácii v českej literatúre — proletárska poézia a Devětsil — ale je o niečo oneskorená a nemá takú vyhranenú podobu. V tomto čase vznikajú názorové rozdiely medzi davistami (roztržka na Červenej Skale r. 1925), príklon k intelektuálštine u Clementisa a iných. Sú to rozdiely, ktoré vyplývajú z pôvodu, typu, naturelu a pod. Veľkú úlohu hrá aj uvedomenie a príslušnosť ku komunistickej strane. Dva zjavné prúdy vznikajú až neskôr v období boja za socialistický realizmus. V tomto období ide všetkým, hoci sú rozdielni, o prebojovanie proletárskej literatúry.

Proletárska literatúra z hľadiska tvarového je, myslím, aj literatúra písaná realisticky, aj tá, v ktorej sa mieša senzualizmus (v poézii Poničanovej) i vitalizmus, expresionizmus (u Jilemnického), naturalizmus (vo veršoch Fraňa Kráľa). Myslím, že netreba za deliacu hranicu medzi dvoma prúdmi v tomto období proletárskej literatúry brať tvarové rozdiely, ale len tie rozdiely a podčiarkujem to slovo, ktoré súvisia s koncepciou, prístupom k niektorým otázkam na úlohu literatúry. Je to najmä otázka pomeru k pracujúcim masám a pod. (ide o reakcie na konanie a náhľady niektorých davistov, vyjadrené Jilemnickým v listoch Urxovi aj z Moskvy). Je zaujímavé, ako ukazujú články, že napr. v tomto čase sú aj Urx aj Jilemnický, aj Novomeský jednotní napr. v otázke poetizmu. Ako reakcia na literátske vytyčovanie téz a kaviarenských programov, vystupuje tu Jilemnického a Urxova snaha, aby literatúra slúžila priamo triednemu boju.

Podľa doterajších výskumov (Špitzer, Tomčík, Drug a i.) je zrejmé, že druhé obdobie v socialistickej literatúre, t. j. obdobie proletárskej literatúry, končí sa približne vydaním Jilemnického kníh *Zuniaci krok* a *Pole neorané*. Odtiaľ treba už, myslím, používať termín socialistická literatúra.

III. Socialistická literatúra

Ťažkosti sú v používaní termínu. Je to v podstate obdobie zápasov o socialistický realizmus. Treba sa prihovárať za to nazvať celú etapu spory alebo lepšie: zápasy o socialistický realizmus, pričom jeden prúd je vlastná literatúra socialistického realizmu (Jilemnický a Kráľ), druhý prúd vo vnútri socialistickej literatúry je socialistická literatúra s rôznymi modernistickými prvkami (mám tu na mysli napr. verše Novomeského — jeho *Romboid*, 1932, *Otvorené okná*, 1935, *Svätý za dedinou*, 1939, ale aj zbierku Fr. Kráľa *Balt*, 1931 alebo niektoré verše z *Pohľadníc*, 1936). To nie je socialistický realizmus, ale je to socialistická, avantgardná modernistická poézia.

Táto tretia etapa má tri fázy: 1. fáza boja za socialistický realizmus do

r. 1939, 2. fáza prerušenia v rokoch 1939—1946 až 1947, 3. udomácňovanie socialistického realizmu po r. 1947 dodnes. Posledná, tretia fáza má približne tieto úseky: a) 1946—1947 až 1948—1949 — boj za socialistický humanizmus, b) 1949—1952 až 1953 — udomácňovanie socialistického realizmu, prvé diela novej socialistickej literatúry, c) 1953—1957 — vyhraňovanie umeleckých kritérií socialistického realizmu.

V období sjazdu v Moskve 1934 sa jasne rozdeľuje dvojitý prúd socialistickej literatúry, a to na koncepciu Jilemnického, Urxa, Kráľa a Poničana a na druhej strane na názory Clementisa, Okáliho a vlastnú tvorbu Novomeského. Na sjazde v Trenčianskych Tepliciach r. 1936 sa davisti, ako úderná skupina socialistickej literatúry, rozpadajú. Novomeský sa fakticky stavia proti dosiahnutým výsledkom tým, že odmieta tendenciu a Clementis sa usiluje o jednotu (akúsi čudnú nacionalistickú obdobu ľudového frontu), so všetkými meštiackymi, nacionalistickými, buržoáznodemokratickými i modernistickými skupinami. Do r. 1936 sú to dve tendencie náhľadov na socialistické umenie, po r. 1936 treba hovoriť len o jednej a tou je dielo Jilemnického, Kráľa a Poničana. Ako ukázal svojho času J. Špitzer napr. u Okáliho, druhý prúd za slovenského štátu mizne v bezotvarom metafyzickom príklone k meštiackej literatúre. U Novomeského sa po r. 1945 objavuje viac teórií a náhľadov na umeleckú tvorbu.

Hlavná vývinová tendencia slovenskej socialistickej literatúry je realistická a socialistická a je iba prerušená v období tzv. slovenského štátu. Keď ju nazývame obdobím prerušenia, máme na mysli len jej nelegálnosť z hľadiska ľudáckeho režimu, lebo jej podaktorí tvorcovia píšu a nepublikujú — niektorí (Poničan) aj publikujú. Po r. 1947 sa postupne pridávajú k tejto hlavnej vývinovej tendencii aj autori, ktorí prešli vplyvmi naturalizmu, symbolizmu a iných modernistických smerov, napr. nadrealizmu (v próze napr. Tatarka, v poézii Kostra a i.).

Tento rámcový náčrt vývinu socialistickej literatúry nehovorí, pravda, nič o problematike vývinu, ktorá je na Slovensku najmä v tom, že davizmus v období prvej republiky ako jediná skupina socialistických spisovateľov a kritikov, nie je jednotná a rozdeľuje sa na dvoje. Odpovedá to do istej miery pomerom v českej literatúre, približne rozdeleniu: Olbracht, Majerová, Neumann — a na druhej strane Hora a ďalej Nezval, Biebl, Hoffmeister a i. No kým na českej strane ide o niekoľko skupín väčších aj početne, na slovenskej pôde ide v podstate o jednu skupinu a o hŕstku ľudí. Preto sa aj akosi ostrejšie chápali názorové rozdiely a prísnejšie z historického hľadiska sa videlo faktické rozpustenie skupiny r. 1936. Zreteľne sa dnes vidí, že to bola demobilizácia, ústup z pozícií — a že nech boli objektívne a subjektívne príčiny hocijako dobré — išlo o oslabenie celého frontu socialistickej literatúry. Vidíme to z kľukatej vývinovej cesty takých básnikov — začínajúcich pod vplyvom Davu a socialistických realistov: Ján Kostra, Pavol Horov a prozaikov ako Dominik Tatarka. Modernizmus Nezvalov vo formovej oblasti — z hľadiska celkového vývinu Nezvala odlišný od modernizmu nadrealistov — je v oblasti ideovej sprevádzaný bezpečným priľnutím ku komunistickej strane. To platí napr. aj o Novomeskom v období sjazdu r. 1936 a v mnohom až do konca prvej republiky. Preto treba aj napriek prísnemu hodnoteniu tohto prúdu vo vývine slovenskej literatúry chápať jeho progresívnosť. Myslím, práve tak ako v českej literatúre nerozdeľujeme už poetizmus, príklon od realizmu k socialistickej literatúre a dávame mu miesto, že to treba urobiť aj s poéziou Novomeského a v istom

zmysle aj s Okálim. Celkom odlišne stojí otázka po r. 1945 a v období 1948 až 1949: vtedy je táto tendencia už nepochybne brzdou vývinu.

No na druhej strane treba vidieť fakt diferenciácie nevyhnutnej z hľadiska vývinového procesu. Táto snaha o výboje tvarové — v rámci socialistickej literatúry — je súčiastkou dnešnej literatúry, ktorá z nich viac-menej čerpá alebo bude čerpať. A je tu aj takáto skutočnosť: surrealizmus, v tej podobe, ako sa zjavil a bol prebojovaný v Čechách, na Slovensku neexistuje. Podľa mňa sa tu však stáva dačo vážnejšieho. V tvarovej oblasti je nadrealizmus v čase príchodu považovaný teoretikmi aj niektorými davistami, akoby za nástupcu socialistického realizmu, čo v skutočnosti tak nebolo. Otázka je, či nadrealizmus skutočne patrí do socialistického umenia, či to je jedna z tendencií vývoja socialistickej literatúry. Myslím, že ani Nezvalov básnický surrealizmus, ani zbierky a verše Fábryho, Mittelmanna, Žáryho a i. nemajú nič spoločné s tendenciou socialistickej literatúry do obdobia ohraničeného r. 1938, do nástupu fašizmu. Nadrealisti tohto obdobia patria do prúdu pokrokovej slovenskej literatúry. Je však príznačné — a treba to dôkladne preskúmať, že v období ľudáckeho štátu sa postupne nadrealisti prikláňajú k revolučnej literatúre myšlienkove, názorove. Sú v podstate jedinou legálnou skupinou, ktorá stojí v opozícii k oficiálnej literatúre. Iná je otázka spoločenského dosahu ich poézie.

Problém je aj v samom termíne: pokroková. Podľa niektorých kritikov je pokrokovým autorom aj E. B. Lukáč, lebo napísal báseň o Košútoch a zorganizoval zborník *Pred ohnivým drakom.* Pokrokový je aj Smrek, pokrokovou nazývame aj Figuli za *Babylon,* aj Chrobáka za knihu *Drak sa vracia.* Je v tom však nedôslednosť. V období od Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie je napr. v Čechách pokrokovosť v literatúre jednoznačne určená pomerom k revolúcii a k socializmu. Taký pomer u Lukáča, Smreka a Figuli neexistuje. U niektorých spisovateľov ide o demokratickú pokrokovosť, oddanosť ideálom demokracie a o jej obranu pred fašizmom. A to len u niektorých a len v niektorých dielach. Myslím však, že na Slovensku možno označiť za pokrokové aj tendencie buržoáznych humanitných ideálov. To preto, že oneskorený politický vývin na Slovensku proste nedovoľoval niektorým skupinám inteligencie hneď prijať revolučnú ideológiu. Demokratická túžba, demokratický ideál je v buržoáznej demokracii relatívnym pokrokom. Treba to vidieť ako zložitý odraz zvláštnych historických podmienok vývinu slovenskej národnej spoločnosti. K takým pokrokovým autorom, ktorí v literárnom diele vyjadrili tieto buržoáznodemokratické ideály, patrí Janko Jesenský a jeho *Demokrati,* Urbanov *Živý bič,* takmer celé dielo Ondrejovo, niektoré poviedky a *Jazdecká legenda* Gejzu Vámoša a iní.

Okrem toho však existuje aj nejednotnosť v rozlišovaní termínu pokrokový v zmysle politickom a na druhej strane z hľadiska foriem umeleckých prostriedkov slovom: pokrok tvarový. M. Bakoš sa stále usiluje o to, aby za pokrokové, ba za socialistické, vyhlásili sa snahy nadrealistov a dokazuje to postojom teoretikov z Vedeckej syntézy, kritikami vlastnými, Považanovými, kultúrnopolitickými vystúpeniami nadrealistov ako skupiny. Kritiky, vystúpenia, najmä založenie Vedeckej syntézy sú pokrokové, ba dokonca v dačom socialistické z hľadiska politického. No taký nie je nadrealizmus ako umelecká tvorba. Z hľadiska tvarového sú daktoré postupy nadrealistov pokrokom. Čo spája nadrealistov so socialistickou literatúrou je práve len boj proti meštiackej literatúre v tvarovej oblasti: je to revolta tvaru, nového a historicky prinášajúceho čosi nové proti starému realizmu. Nie však — okrem niektorých veršov z ob-

dobia tzv. slovenského štátu, keď nadrealisti provokujú meštiaka obsahom — v ideovej oblasti, aj keď sú títo všetci umelci azda všetci demokraticky pokrokoví, mnohí socialisti, mnohí členovia strany. Ak sa žiada historizmus, potom ho treba uplatňovať naprosto dôsledne: niet pochýb o tom, že nadrealisti prichádzajú po proletárskej a socialistickej literatúre alebo vedľa nej, a v ničom ju revolučne, vývinovo neprekonávajú. Časove je to viac ako desať rokov od začiatkov skutočnej socialistickej literatúry. Zaujímavé je však, do akej miery — a možno povedať do značnej, bola práve nadrealistom sympatická socialistická literatúra, ako sa s ňou nevyhnutne postupne zbližovali.

Tí, čo kladú na prvé miesto tvarovú revoltu v socialistickej literatúre proti tradičnému realizmu, myslia, že aj nadrealisti aj iné skupiny slovenskej literatúry (naturisti, populisti ako Chrobák a Figuli, príp. Švantner) sú súčasťou pokrokovej literatúry. No socialistická literatúra, ktorá prešla obdobím poetizmu, expresie, tzv. kinematografických poviedok, čo je v podstate naturalizmus kombinovaný s poetizmom, vystupovala predovšetkým proti tradičnému realizmu — a tomu, čo zobrazoval, resp. nezobrazoval — z hľadiska ideového a až na druhom mieste tvarového. Všimnime si, ako jej najzrelší predstaviteľ rýchlo opúšťa nerealistické smery a neskôr aj lyrizujúci realizmus ako proste nevyhovujúci nástroj, pre cieľ, ktorý si predsavzal. Jeho dopis Urxovi z r. 1935 treba chápať ako úsilie — v zmysle Václavkovej charakteristiky socialistického realizmu — vymaniť sa zo závislosti od opisného, meštiackeho realizmu. Rozhojniť tvarovými novosťami svoj doterajší realizmus. A nie je to akási clivota po prekonaných formách poetizmu (*Muzika*) alebo lyrizujúcom realizme (*Víťazný pád*), ale jednoducho túžba nájsť nové formy k novému obsahu, v polohe realizmu.

Preto za pokrokové z hľadiska ideovo-umeleckého v danom čase nemožno označiť ani dielo Figuli, tým menej Lukáčovo a Smrekovo. Platí to len na čiastku ich tvorby, na tie miesta — a sú skromné — kde sa stavajú na odpor proti fašizmu alebo buržoáznej demokracii (u Figuli sa myslí na obdobie do r. 1948).

Jadrom socialistickej slovenskej literatúry sú socialistickí realisti. Závažná otázka je, že aj tu musia platiť esteticko-kritické kritériá práve tak ako v celej literatúre. Myslím si, že romány Poničanove a značná časť jeho agitkovej poézie je akousi druhou umeleckou vrstvou socialistického realizmu — a to nie preto, že sú to agitky, ale preto, že sú to diela málo umelecké. (V socialistickom realizme sú diela slabé a nevýrazné, ktoré umelecky neposúvajú vývin celého smeru. Pri hodnotení na tieto problémy estetické nebude možno zabúdať.) Rovnako u Fr. Kráľa nie všetky diela sú výrazne umelecké. Nie je ním podľa môjho názoru napr. ani *Cesta zarúbaná*, a to pre prvky naturalizmu, pre zväčša reportážno-dokumentárny charakter. Problém je v tom, že nemeriame literatúru aj v zmysle vertikálnom, že nemáme termíny — a budeme ich potrebovať — na stupne hodnôt v jednej kategórii. Poničan (v niektorých prácach) aj Fr. Kráľ zostali metodicky často na opisnom realizme, dakde na naturalizme, na reportážne dokumentárnom charaktere obrazu skutočnosti a niekde socialistickú tendenciu len pripájali. Jilemnický vedel skutočnosť vždy plne umelecky stvárniť. Socialistický realizmus nespočíva iba vo výbere faktov skutočnosti, ale v takom zobrazení pohybov a smerovaní ľudskej „duše" v súhlase s ľudským konaním, z ktorého je celkom zrejmý dynamický zápas nového so starým, boj socializmu s kapitalizmom. A hlavným pomocníkom je tu dialektika a zobra-

zenie dialektického procesu, ktorý sa deje v jednotlivcovi, v hlave a srdci vo vzťahu k blízkym ľuďom a tým k celej spoločnosti. Toto vedel urobiť Jilemnický a niekde i Kráľ. Dakde však Kráľ a najmä Poničan len mechanicky kladú fakty skutočnosti a fakty „duše" vedľa seba, bez vzťahu a bez dialektického súvisu.

Odmietam však na označenie takej socialistickej „slabšej literatúry" termín schematizmus. Pretože tento termín platí na všetky vývinové obdobia rovnako a taktiež na meštiacku literatúru a nič nemeria a nehodnotí práve v oblasti novej literatúry. Treba vážne uvažovať o tom, ako rozlíšiť dielo Kráľovo a Jilemnického z umeleckého hľadiska. Sú to akési dve vrstvy vo vývoji slovenskej socialistickej literatúry, sú to proste dva stupne rebríka.

Občas používame aj termín revolučná a bojová literatúra. Myslím, že je to nevedecký a neliterárny termín a že treba od neho upustiť ako od termínu klasifikácie a určenia ideovoumeleckej kvality diela aj celých prúdov v literárnom procese. Koniec koncov bojová je aj ľudácka poézia — v zmysle reakčnom.

*

Slovenská socialistická literatúra od svojho vzniku podnes vyrastá z národnej pôdy, vyvíja sa v dialektickom, t. j. v zložitom vzťahu k najrozličnejším tendenciám buržoáznych skupín, vniká do nich, ale je aj nimi sama ovplyvňovaná parciálnymi prvkami. Všetky tieto relácie majú presne vymedzené historické miesto. Slovenskú socialistickú literatúru treba sledovať v jej polemike s kultúrou buržoáznou a vidieť jej rast ako zápas v kapitalistickej nadstavbe a taktiež v nadstavbe socialistickej.

Záverom: Za socialistickú literatúru považujeme všetku literatúru na Slovensku (príp. publikovanú v Čechách alebo inde), ktorej ideovo-umeleckým jadrom bola myšlienka socialistickej revolúcie a historickej úlohy robotníckej triedy, nech je písaná samotnými robotníkmi alebo spisovateľmi z radov inteligencie a pod. Historicky ju delíme na obdobie robotníckej slovesnosti, na proletársku literatúru a na vlastnú socialistickú literatúru, ktorej najprogresívnejšie jadro je až do súčasnej doby literatúra socialistického realizmu. Umelecky ju môžeme deliť podľa ideovoumeleckých kritérií na robotnícku slovesnosť a na literatúru umelú a tú zas na literatúru socialisticko-realistickú, na socialistickú literatúru reportážne dokumentárnu, na agitky a na socialistickú literatúru s prvkami modernistických smerov a modernistických umeleckých postupov.

V zásade ide o to, vidieť vývin socialistickej literatúry komplexne, skúmať ju v súvislosti s celou literatúrou a prenikať k literárnemu procesu bez aprioризmu niektorých názorov, ku ktorým sme pri doterajšej práci došli. Len tak ju postihneme v jej procesnosti, zistíme jadro sporov a s úžitkom ich prenesieme ako jasný príklad a výzvu súčasnej slovenskej socialistickej literatúre, ktorá má najkrajšiu úlohu všetkých literárnych epoch: dôjsť po boku nášho ľudu k socializmu a komunizmu.

VIKTOR KOCHOL

PREKLAD V NÁRODNEJ KULTÚRE

Preklad zohráva v kultúre každého národa významnú úlohu. Prostredníctvom prekladu oboznamuje sa určité národné kolektívum s kultúrnymi hodnotami iných národov a ovplyvňuje ním aj svoj vlastný kultúrny vývin. V minulosti sa zväčša prekladalo z vyspelých kultúr do kultúr zaostalejších, pričom preklad neraz značil podnet pre domácu kultúru. V novších časoch a vo vyspelejších kultúrach má preklad poväčšine informatívnu úlohu, slúži na zbližovanie a vzájomné poznávanie národov. Funkcia prekladu v národnej kultúre je teda v podstate dvojaká: informatívna alebo reprodukčná, keď ide o prenesenie inonárodných kultúrnych hodnôt do domáceho národného a jazykového prostredia, a tvorivá, keď preklad cudzieho diela podnetne zasiahne do kultúrneho a literárneho vývinu vlastného národa. Medzi týmto reprodukčno-informatívnym a tvorivým poslaním prekladu nemožno určiť jasné hranice, pretože aj ten tvorivo najpodnetnejší preklad spĺňa súčasne aj funkciu reprodukčnú — a na druhej strane: aj prosté presadenie cudzieho diela do domácej pôdy značí určité obohatenie vlastnej kultúry, prinajmenej overenie i rozšírenie vyjadrovacích možností vlastného jazyka. Aj pomerne vyspelé národné literatúry obohacujú sa vo svojom vývine cudzími podnetmi, ako na druhej strane aj v nerozvitých literatúrach uplatňuje sa informatívna funkcia prekladu. Tvorivé pôsobenie prekladu môže mať taktiež v podstate dvojakú funkciu: buď vplývať na utváranie a ďalšie rozvíjanie umeleckých foriem, buď zasa pôsobiť na vedomie a ideológiu, pravda, obe tieto podoby tvorivého pôsobenia prekladu vyskytujú sa poväčšine spolu, v praxi ide iba o prevahu jednej z nich.

Zvlášť veľká úloha pripadá prekladom v socialistickej spoločnosti, ktorá vo svojej kultúrnej výstavbe vedome nadväzuje na najlepšie dedičstvo minulých epoch a súčasne sa intenzívne oboznamuje s kultúrou iných národov, prejavujúc tak v praxi zásady proletárskeho internacionalizmu. Socialistická kultúra, kultúra národná formou a socialistická obsahom, nadväzuje nielen na vlastnú domácu kultúrnu minulosť, ale i na odkaz svetovej kultúry, pretože socializmus dovršuje a tvorivo rozvíja všetko najlepšie, k čomu ľudstvo vo svojom vývine dospelo. Preto sa nijaká, aj tá najbohatšia národná kultúra s veľkou a starou prekladovou tradíciou neobíde v socializme bez prekladov. A nejde tu len o to, aby sa preklady z cudzích kultúr a zo vzdialenejších epoch realizovali v modernejšom jazykovom rúchu, ale aj o to, aby sa v týchto prekladoch odzrkadlilo aj správne, vedecké chápanie prekladaných diel. Preklad nie je totiž iba filologická záležitosť, ale nanajvýš zodpovedný a dôležitý ideologický a ideový čin. Ak sa každá epocha, resp. každá literárna a kultúrna generácia dívala na určitý kultúrny zjav po svojom a hodnotila ho odlišne ako generácie iné, tým dôležitejšie je toto ideové hodnotenie a prehodnotenie kultúrneho dedičstva minulosti v so-

cialistickej spoločnosti, kde sa mnohým kultúrnym zjavom dostáva vlastne po prvý raz v dejinách náležité ocenenie a zhodnotenie. Preto sa v socializme nanovo prekladajú, nanovo interpretujú aj tie diela svetovej kultúry, ktoré boli v minulosti už neraz preložené, a tým do značnej miery aj udomácnené.

Pravda, národy s nerozvitou kultúrnou minulosťou siahajú v období budovania socializmu po prekladoch s nepomerne väčšou oprávnenosťou, pretože urýchlene doháňajú to, čo sa v minulosti zanedbalo. Preklad tu významne, neraz aj v miere rozhodujúcej prispieva k dotváraniu ich národnej kultúry a ich socialistického kultúrneho povedomia.

Tento prípad mimoriadnej dôležitosti prekladu vyskytuje sa aj v našich slovenských pomeroch. V slovenskej literatúre a kultúre práve pre jej pomernú mladosť a nerozvitosť má preklad oveľa väčšiu oprávnenosť a väčšie úlohy než napr. v kultúre bratského českého národa, národa kultúrne nepomerne rozvinutejšieho a diferencovanejšieho. V slovenských pomeroch má preklad popri informatívnom, vzdelávacom a ideovo-výchovnom poslaní ešte dôležitú úlohu tvorivú — pôsobiť na dotváranie a ďalšie diferencovanie národných umeleckých foriem. To vyplýva tak zo samých perspektív slovenského kultúrneho rozvoja, ako aj z tradícií slovenského umeleckého prekladu.

*

Na Slovensku nemá prekladová literatúra zvlášť veľkú minulosť a zvlášť bohaté tradície. V dôsledku celkovej hospodárskej, spoločenskej i kultúrnej zaostalosti Slovenska nepociťovala sa totiž u nás potreba preložiť do vlastného národného jazyka sväté písmo, ktoré vo väčšine európskych národov, zasiahnutých reformáciou, zohráva významnú úlohu jazykovú, kultúrnu a národno-politickú. Slovenskí protestanti sa uspokojovali s kralickým prekladom biblie, keďže čeština nebola pre nich len jazykom obradným, ale aj spisovným. V katolíckej časti národa pre cirkevné potreby postačovala vulgata.

Pokiaľ mala slovenská literatúra spoločný spisovný jazyk s literatúrou českou, prekladalo sa zriedka a preklad zväčša iba ilustroval domácu literárnu situáciu, ktorá vplyvom spoločenských okolností bývala viac alebo menej odlišná od situácie českej. Preklad sa tak významnejšou mierou uplatňuje u nás až v období národného obrodenia, v čom Slovensko v podstate zdieľa osud ostatných európskych najmä slovanských národov. Tak už Tablicove preklady zo Shakespeara a z novodobej anglickej poézie značili prísľub nových umeleckých foriem a nového demokratického obsahu, ktorý sa v dôsledku zložitých vonkajších pomerov mohol na Slovensku plnšie realizovať až v tvorbe štúrovskej. Tablic iba signalizoval nové časy, ani jeho preklady, ani jeho vlastná tvorba nezohráva ešte takú prevratnú obrodeneckú úlohu, ako napr. činnosť jeho českého súčasníka Josefa Jungmanna, ktorý prekladom Miltonovho *Strateného raja* a Chateaubriandovej *Ataly* položil do značnej miery základy novodobého českého literárneho a politického vývinu.

Prvým významnejším slovenským prekladateľom je vlastne až Ján Hollý, ktorý je zároveň aj priekopníkom poézie písanej po slovensky. Hollý nemal v slovenčine básnických predchodcov, písal jazykom, ktorý mal nerozvitú tradíciu a kde neboli vypracované vlastné národné umelecké formy. Tento nedostatok si Hollý dobre uvedomoval, a preto skôr, ako by prikročil k vlastnej tvorbe, vyskúšal sily a únosnosť svojho jazyka pre náročné umelecké ciele na prekladoch z antickej

poézie. Jeho preklady z antiky, z ktorých vyniká najmä preklad Vergiliovej *Aeneidy*, substituovali teda aspoň načas vlastnú umeleckú tvorbu, boli organickou súčasťou rozvíjajúcej sa domácej literatúry. Svojimi prekladmi Hollý nesledoval cieľ oboznamovať čitateľov s antickou literatúrou, jeho čitatelia, slovenskí vzdelanci tých čias, poznali antickú literatúru z originálu a nepotrebovali siahať k prekladom. Hlavným cieľom Hollého prekladov bolo dokázať, že slovenčina je schopná vyjadriť vrcholky svetovej literatúry a že antické umelecké formy možno pestovať aj v tomto, doteraz zaznávanom jazyku.

Do týchto antických umeleckých foriem vnášal potom Hollý od začatku tridsiatych rokov 19. stor. vo svojej vlastnej pôvodnej básnickej tvorbe nový národný obsah, nový a duchu doby zodpovedajúci vlastenecký pátos, ako to dokazujú jeho eposy zo slovanskej i slovenskej minulosti *Sláv, Svätopluk, Cyrilometodiáda* a iné a jeho menšie skladby. Rytmická forma Hollého poézie nie je ešte národná, je vypožičaná z kultúrne vyspelejšieho prostredia, no jednako zohráva vo vývine slovenskej literatúry dôležitú úlohu, vypĺňuje sa vo vlastnej tvorbe Hollého novým obsahom. Tento dôležitý literárny moment i jeho udomácnenie a rozšírenie vďačí však umeleckému prekladu, preklad zohráva priekopnícku úlohu v šírení nových umeleckých, vysoko kultúrnych foriem.

Pokiaľ ide o časomieru, rytmickú formu Hollého poézie, treba povedať, že nebola taká vzdialená rytmickým a prozodickým zákonom slovenčiny. Moderná metrika, najmä Jakobsonova práca o českom verši dokázala, že kvantita sa mohla stať práve tak dobre fonologickou bázou veršovania v našich jazykoch ako prízvuk, ba čisto z fonologického aspektu má kvantita ako fonologicky relevantný prvok pred prízvukom ešte určitú prioritu. Zástancovia časomiery, medzi ktorých patril u nás Hollý a v Čechách Palacký, mali teda určitú pravdu, aj keď neoperovali tými argumentmi ako moderná metrika.

Po Hollom v hojnej miere prekladajú z antiky aj mladí štúrovci, ktorí sa na prekladoch taktiež umelecky školia. Aj keď sa mladí štúrovci vcelku pridržajú antických foriem, najmä časomiery, jednako do ich prekladov prenikajú aj prízvučné prozodické prvky. Mladí štúrovci používajú pred kodifikovaním strednej slovenčiny za spisovný jazyk češtinu, kde bol prízvučný verš už v zásade vypracovaný, a preto je aj ich sklon k prízvučnému metru vysvetliteľný. Prízvučné tendencie sa u mladých štúrovcov posilňovali aj prekladmi zo súdobej nemeckej poézie (Klopstock, Goethe, Schiller a i.), ktoré taktiež tvoria významnú zložku ich umeleckej prípravy.

Prízvučné zretele u štúrovcov nadobro prevládli v ich vlastnej tvorbe v novej spisovnej slovenčine, ktorá je rytmicky modifikovaná nielen českým umelým a umeleckým veršom, ale aj slovenským veršom folklórnym. Zreteľ na slovenskú ľudovú pieseň, ktorá bola mocným štúrovským inšpiračným zdrojom, spôsobil, že štúrovci vo svojej slovenskej poézii síce nastolili prízvučný rytmický princíp, no zdôraznením syntaktických a intonačných rytmických prvkov sa značne odchýlili od súdobého českého sylabotonického verša. Štúrovci za pomerne krátke obdobie svojho účinkovania nestihli rozvinúť sylabotonické tendencie svojho verša. Hlavným a najdôležitejším druhom ich literárnej činnosti, najmä v čase ich najväčšej aktivity, v štyridsiatych rokoch minulého storočia, nebola poézia, ale publicistika a veda, čo vyplývalo z vtedajšej spoločenskej a literárnej situácie.

Preto aj štúrovci, i keď boli dobre oboznámení so súdobou európskou kultúrou, nestačili sa sústavne venovať prekladateľskej činnosti. No po revolúcii, nakoľko

to bolo vtedy možné, siahajú aj po prekladoch. Preklad zohráva významnú úlohu v tvorbe predčasne zosnulého Mikuláša Dohnányho a stáva sa ťažiskom literárnej činnosti Bohuša Nosáka Nezabudova, prvého významného prekladateľa v spisovnej slovenčine z poézie ruskej a anglickej. Táto neskorá štúrovská prekladateľská tvorba z rokov šesťdesiatych a sedemdesiatych nadväzuje na preklady i ponáškovosť mladých štúrovcov.

K Nosákovi sa druží Samo Bodický, ktorý u nás prvý preložil Puškinovho *Eugena Onegina* a Otto Matzenauer svojím pretlmočením výberu z nemeckých klasikov. Tieto štúrovské i tesne poštúrovské básnické preklady prispeli v miere nateraz ešte presne nezistenej k formovaniu a ďalšiemu dotváraniu novodobého slovenského sylabotonického verša, pretože išlo napospol o preklady sylabotonickej poézie. Štúrovský umelecký preklad spolu s vlastnou štúrovskou tvorbou pripravoval tak cestu Hviezdoslavovi.

*

Hviezdoslav popri vlastnej monumentálnej tvorbe predstavuje v dejinách slovenského umeleckého prekladu zvláštnu kapitolu. Hviezdoslav je tvorcom moderného slovenského sylabotonického verša, dokončil to, čo štúrovci len v náznaku a zárodku začali. Upevnil verš metricky a doterajší štúrovský „sylabizmus" nahradil dôsledným sylabotonizmom. Jeho mohutný rozlet a prekypujúca reflexia prerazila hranice medzi vetným a veršovým členením, veta prestala byť obligátnym rytmickým faktorom a stala sa iba rámcom bohatého obsahu.

Keď Hviezdoslav vo svojom mužnom a stareckom veku prikročuje systematicky k básnickému prekladu, odzrkadľujú sa tieto skutočnosti veľmi markantne aj na jeho prekladateľskom umení. Ako vyhranená umelecká osobnosť nepodlieha Hviezdoslav forme prekladaného básnika, lež práve naopak vtláča prekladanému dielu neraz svoju vlastnú formu, svoje vlastné estetické a formálne príznaky. Ilustrujme si tento fakt iba na malom príklade, na krátkej pijanskej výzve z Lermontovovej Piesne o Kalašnikovovi,

Aj, rebiata, pojte — toľko gusli strojte,
aj, rebiata, pejte — delo razemujte!

ktorú Hviezdoslav neprekladá „sylabickým" štúrovským veršom, ako by to vyžadoval rytmus originálu, ale svojím vlastným, „hviezdoslavovským", daktylotrochejským veršom:

Hejsa, deti spievajte — nastojte i zahrajte,
Nono, i smäd zalejte — práci rozumejte.

Rytmická pravidelnosť, poetický slovník, ktorý sa tu prejavuje vo väzbe „zaliať smäd" miesto obyčajného „piť" i v synonymickom spojení „nastojte i zahrajte", dodáva tomuto dvojveršiu oveľa vznešenejšiu, poetickejšiu dikciu, než má Lermontovov originál, aj keď tu vcelku nejde o vážnejšie prekladateľské prehrešenie. Jednako však aj na tomto priestore a v zdanlivo nepatrnom odklone od predlohy originálu prejavil Hviezdoslav svoju estetickú vyhranenosť, svoje záľuby pre určité umelecké formy, ako aj antipatie pre iné umelecké formy. Z hľadiska Hviezdoslavovej poetiky je celkom pochopiteľné a vysvetliteľné, že sa mu štúrovský slabičný verš zdal „málo umeleckým" a vyhýbal sa mu aj vtedy, keď ho forma originálu k tomu priamo navádzala.

Moderný prekladateľ nemôže mať k štúrovskému veršu takéto odmietavé stanovisko. Zora Jesenská preložila toto miesto podľa intencií originálu bežným štúrovským veršom

Hej, chlapci, spievajte — gusle nešianajte!
Hej, chlapci, len pite — nič sa nehanbite!

a vystihla tým zmysel i dikciu originálu oveľa správnejšie.

Hviezdoslavova vlastná poetika prejavuje sa aj v iných momentoch pri jeho prekladoch. Tak napr., ako zistil Ervín Lazar (v článku *Hviezdoslav ako prekladateľ z nemeckej poézie,* Slovenská literatúra II, 1955, 464—473), Hviezdoslav v preklade Schillerovej *Piesne o zvone* rozmnožil počet rytmických presahov oproti originálu o vyše ako dvojnásobok, čím opäť prejavil väčšiu pozornosť k obsahu originálu ako k jeho forme. Zameranie na obsah, snaha tento obsah nielen vystihnúť, ale aj výrazne interpretovať viedla Hviezdoslava, ako sa to už neraz konštatovalo, k prekračovaniu rozlohy prekladu nad rozlohu originálu. Toto odbočenie si Hviezdoslav prirodzene nedovoľuje pri pevnej strofickej schéme originálu, ale pri texte bez strofického členenia už veľmi rád rozširuje rozsah originálnej predlohy dakedy až aj o dvojnásobok. Tak napr. dvojveršie zo Schillerovej *Piesne o zvone*

Wohltätig ist des Feuers Macht,
Wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht

rozširuje Hviezdoslav na štvorveršie:

Je dobročinná ohňa moc,
keď človek drží deň i noc
ju ako žrebca na úzde,
jak nad deckom mať nad ňou bdie.

Hviezdoslavov preklad je oproti Schillerovmu originálu značne rozšírený o prirovnania, ktoré názornejšie a plastickejšie rozvádzajú vlastnosti ohňa. Hviezdoslavovi nepostačuje preložiť Schillerov prívlastok „wohltätig" iba jediným slovom „dobročinný", ale presnejšie vymedzuje túto vlastnosť ohňa, ktorá je i ničivá, takže ju treba sputnávať, a zároveň aj blahodarná a starostlivá ako matka.

Hviezdoslav nie je len prekladateľ, ale súčasne aj dôvtipný interpret prekladaného básnika. Ideovým a obsahovým momentom neraz obetuje aj formu originálu. Na túto Hviezdoslavovu črtu upozorňuje už Bujnák, keď ho hodnotí ako prekladateľa z maďarčiny: „Pri prekladoch treba nám vyzdvihnúť, píše Bujnák, že Hviezdoslav prekladá verne, tlmočí každý odtienok ideový, každú zvláštnosť formovú, nakoľko je to možné. A milšia mu je i ťažšia konštrukcia vetová, než by mal obetovať zmysel pôvodiny." (Pavol B u j n á k, *Ján Arany v slovenskej literatúre,* Praha 1924, 163.)

Hviezdoslav aj pri hodnotení prekladu kládol oveľa väčší dôraz na obsah ako na formu. Tak napr. v liste Škultétymu 13. marca 1906 posudzuje úryvok z Goetheho Fausta, preložený Vladimírom Hurbanom, ktorý práve vyšiel v Slovenských pohľadoch, a v tejto súvislosti okrem iného píše: „Uverejnený ‚Zlomok' som prezrel, bez pochyby verne bude podaný obsah; a že sú tu i tam formálne

nedostatky, odhliadnite od toho." Vystihnutie a pochopenie obsahu originálu pokladá Hviezdoslav za dôležitejšie ako prehrešenie proti forme.

V tom treba vidieť nielen individuálnu črtu Hviezdoslava ako prekladateľa, nielen osobný Hviezdoslavov postup alebo záľubu, ale nesporne aj hlbšie literárne a umelecké dôvody objektívneho charakteru. Slovenské národné, predovšetkým veršové formy sa v priebehu druhej polovice 19. stor. najmä zásluhou samého Hviezdoslava vypracovali prinajmenej vo svojich hlavných rytmických črtách. Básnický preklad prestáva už byť pomocným faktorom pri ustaľovaní domácich veršových a rytmických foriem a stáva sa nositeľom nového obsahu vo vypracovaných národných formách. Stretávame sa tu do istej miery s opačným úkazom ako u Hollého. Kým Hollý sa utiekal k prekladom preto, aby si osvojoval cudzie umelecké formy, ktoré potom neskoršie napĺňa novým obsahom, Hviezdoslav podčiarkuje v prekladoch najmä obsahovú stránku diela a formu originálu nielenže nerešpektuje, ale neraz priamo nahradzuje svojou vlastnou formou. Hollý teda importuje pri prekladoch cudzie formy, kým Hviezdoslav ako prekladateľ exportuje svoje vlastné formy. Básnické preklady Hviezdoslavove súvisia teda nielen s jeho vlastným pôvodným dielom, ale aj s objektívnou literárnou situáciou, s vývinom slovenskej poézie, ktorá si zastala nielen pevne na vlastnú pôdu, ale prejavila aj určitú expanzitu.

Nie je tiež náhodné, že Hviezdoslav pristupuje systematicky k prekladaniu až po svojej päťdesiatke, keď jeho vlastné tvorivé sily prechodne ochabovali a v prekladoch nachádza určitú náhradu. Priznáva sa k tomu v listoch Škultétymu z tých čias. Tak napr. 12. októbra 1906 si vzdychá: „Čo teraz? Nuž, keďže bez práce nateraz nemohol bych žiť: bude ona akiste teraz už len samé prekladanie...". Aj v inom liste Škultétymu, o päť rokov staršom, z 12. novembra 1901 sa Hviezdoslav podobne vyjadruje o svojich prekladateľských zámeroch: „Ako vidíš, záleží mi už iba na prekladoch. Ale som aj úplne presvedčený, že týmto spôsobom skorej osožím našej spisbe; nie, so svojou pôvodnou produkciou nedoviedol som to ja nikam a teraz, keď následkom veku i síl a chuti ubýva, doviedol bych to ešte menej." Hviezdoslav, odhliadnuc od neodôvodnenej skromnosti a prísnosti k svojmu vlastnému dielu, zdôrazňuje opäť veľký význam umeleckého prekladu pre národnú literatúru a spája svoju vlastnú poéziu s tvorivou prekladateľskou činnosťou. Prekladanie veľkých diel svetovej literatúry malo Hviezdoslavovi nielen nahradzovať pokles vlastných tvorivých síl, ale aj obohacovať domácu kultúru.

Vieme dobre, že v prvých rokoch 20. stor. išlo len o prechodnú a vcelku organickú krízu v Hviezdoslavovom umeleckom vývine a že Hviezdoslav napísal po tejto kríze niektoré svoje najlepšie diela, ako sú *Krvavé sonety* a najmä jediná jeho veľká dráma *Herodes a Herodias*. Je nepochybné, že k tomuto poslednému a v nejednom ohľade vrcholnému vypätiu básnických tvorivých síl prispela značne aj jeho prekladateľská činnosť. Tak Hviezdoslav pokladal už od mladosti drámu za najvyšší literárny druh, za vrchol básnikovho umeleckého úsilia, avšak k napísaniu vlastnej drámy, odhliadnuc od juvenilných pokusov, odhodlal sa až vtedy, keď si vyskúšal sily na preklade Shakespearovho *Hamleta*, Goetheho *Fausta*, Madáchovej *Tragédie človeka* a Puškinovho *Borisa Godunova*. Umelecký preklad zohral tak podnetnú úlohu vo vlastnom Hviezdoslavovom umeleckom raste. To nie je len osobná Hviezdoslavova skúsenosť, ale poznatok širšej kultúrnej platnosti.

Hviezdoslav predstavuje v dejinách slovenskej literatúry výraznú symbiózu prekladateľského i vlastného tvorivého umenia, čo nestráca platnosť ani neskôr. Možno právom povedať, že Hviezdoslav je priekopníkom moderného slovenského prekladu, tak isto ako je zakladateľom novodobého slovenského sylabotonického verša. Hviezdoslav u nás prvý a s dostatočnou výraznosťou poukázal na nevyhnutnosť hlbokého pochopenia idey a obsahu prekladaného diela. Tento Hviezdoslavov výdobytok sa už potom stal trvalou tradíciou všetkých neskorších dobrých prekladov u nás. Hviezdoslav sa stáva aj prvým systematickým oboznamovateľom vrcholkov svetovej literatúry u nás, udomácňuje v slovenčine Puškina i Lermontova, Mickiewicza i Slowackého, Goetheho a Schillera, Petőfiho, Aranya a Madácha a podujal sa aj na Shakespeara, ktorého slovenská prekladová literatúra nezvládla uspokojivo ani dodnes.

Keď hovoríme o Hviezdoslavovom zdôrazňovaní ideovej a obsahovej stránky prekladaného diela, nechceme tým na druhej strane popierať prípadnú dobovú ohraničenosť jeho chápania literárnych zjavov. Na mnohé diela sa Hviezdoslav díval svojimi očami, cez prizmu dobovej ideovej interpretácie toho-ktorého autora, mohol v ňom podčiarkovať aj také momenty, ktoré by sme dnes pokladali za vedľajšie a na druhej strane nemusel vždy zdôrazňovať tie momenty, na ktoré sa my dnes predovšetkým zameriavame. Pravda, presnejšie a jasnejšie sa o týchto delikátnych otázkach nedá vravieť bez predbežnej analýzy Hviezdoslavových prekladov, ktorá v našej vedeckej literatúre ešte stále chýba. Netreba tiež zabúdať na tú okolnosť, že Hviezdoslav nebol s každým dielom a s každým autorom, ktorého prekladal, rovnako dokonale oboznámený. Pri prekladaní maďarských a nemeckých básnikov je Hviezdoslavova interpretácia predlohy iste najhlbšia, pretože nielen dokonale poznal text priamo z originálu, ale mohol byť aj najľahšie oboznámený s výsledkami teoretického bádania o ich diele. Pri prekladaní zo slovanských básnikov mohol mať Hviezdoslav už väčšie ťažkosti, a to ani nie tak jazykového rázu, ako skôr v nedostatočnej orientácii v príslušnej vedeckej literatúre. Najväčšie ťažkosti mal iste pri prekladoch z angličtiny, hoci Shakespeare bol jeho miláčkom. To naznačuje aj Alois Bejblík v článku *Hviezdoslavův Hamlet* (Slovenská literatúra V, 1958, 36—46), keď pripúšťa, že „dialektické napětí verše ... bude se projevovat i ve vyšších rovinách Hviezdoslavova díla, ve výstavbě motivické, v rozporu realistického a dojmového pohledu, v eruptivosti jeho tvoření a ve vědomí národní representativnosti."

Bez výhrad nemožno prijať ani Hviezdoslavove formové zásady pri prekladaní poézie. Vlastná Hviezdoslavova dikcia a poetika nie je iste najlepšou výrazovou formou väčšiny jeho prekladov. Avšak Hviezdoslavovo používanie národnej veršovej, najmä rytmickej formy i svojej osobnej dikcie pri prekladoch z diel s cudzou formou nie je vecou tak jednoznačne odsúdeniahodnou. Vhodná adaptácia národnej formy pri preklade cudzej formy je jednou z požiadaviek tvorivého prekladateľského činu. Spomínal sa už štúrovský verš, ktorým Jesenská šťastne nahradila Lermontovov tónický verš. Obdobu štúrovského verša používa napr. Martáková pri preklade francúzskych alexandrínov v Rostandovom *Cyranovi z Bergeracu*. Martáková tak stvorila vlastne verš, aký predtým neexistoval ani vo francúzštine, ani v slovenčine a podnetne, tvorivo využívajúc štúrovský verš, obohatila slovenské veršové formy.

Pokiaľ ide o štúrovský verš, neškodí pripomenúť, že nedávny ruský preklad Janka Kráľa adaptuje špeciálne slovenský štúrovský sylabizmus pravidelným

sylabotonizmom, čím nielenže nenarúša rytmické tendencie originálu, ale verš aj tvorivo aktualizuje pre ruské kultúrne pomery.

Priekopníkom tohto tvorivého využívania domácich umeleckých foriem v preklade inonárodných foriem je u nás Hviezdoslav, i keď prirodzene nie je to priekopník vo všetkom nasledovaniahodný.

Hviezdoslavom sa zhruba končí obdobie priameho zásahu prekladu do vývinu národnej literatúry a začína obdobie nepriameho tvorivého pôsobenia prekladu, ktoré je pre literatúru niemenej dôležité a ktoré sa uplatňuje predovšetkým vo vyspelejších štádiách národných literatúr. To dokazujú aj bezprostrední Hviezdoslavovi pokračovatelia v slovenskom básnickom preklade, spomedzi ktorých vyniká najmä Janko Jesenský prekladmi z ruskej poézie, Vladimír Roy prekladmi z poézie anglickej a Martin Braxatoris Sládkovičov prekladom celého Goetheho *Fausta*. U všetkých týchto prekladateľov snúbi sa podľa Hviezdoslavovho vzoru prekladateľská činnosť s vlastnou literárnou tvorbou.

*

Preklad zohráva, i keď v miere nepomerne menšej, významnú úlohu aj pri vzniku slovenskej umeleckej prózy. Priekopník slovenskej umeleckej prózy, popredný člen štúrovskej generácie a blízky Štúrov priateľ Ján Kalinčiak začína svoju umeleckú dráhu prekladmi romantického poľského poviedkára Czajkowského, a to už na zasadaní bratislavskej študentskej Česko-slovanskej spoločnosti. Po prekladoch z Czajkowského, ktoré tvorili u Kalinčiaka prípravné a študijné obdobie, prikročuje Kalinčiak k tvorbe historických povestí zo slovenskej národnej minulosti, čím významne prispel k formovaniu slovenského národného povedomia i k rozvoju literatúry v novom spisovnom jazyku. Kalinčiak sa veľmi skoro vymanil spod vplyvu svojho učiteľa, prekonal romantickovlastenecké rojčenie a dospel už v päťdesiatych rokoch na prah kritického realizmu, k zobrazovaniu slovenskej prítomnosti, ako to naznačuje jeho hlavné dielo *Reštavrácia*.

Počiatky a rozkvet slovenského kritického realizmu v osemdesiatych rokoch sú taktiež úzko späté s prekladateľskou literatúrou. Vedúce a bezmála dominantné postavenie vo vtedajšej našej prekladovej literatúre zaujímajú preklady ruských realistov, Gogoľa, Tolstého, Turgeneva, ba i Čechova a Gorkého. V tom zasa nemožno vidieť náhodu, ale hlbokú kultúrnu a spoločenskú motivovanosť. Preklady z ruskej realistickej literatúry, ktorá už vtedy značila vyvrcholenie súdobého svetového literárneho vývinu, súviseli s rozvojom slovenského literárneho realizmu, reprezentovaného Kukučínom, Tajovským, Jégem, Timravou a inými. Študentská spoločnosť slovenských vysokoškolákov v Prahe Detvan stáva sa obdobným ohniskom a školou literárneho realizmu, ako o polstoročia predtým bola bratislavská Spoločnosť pre formovanie štúrovskej literatúry. Najväčší slovenský prozaik Martin Kukučín sa nielen učil na prekladoch z Gogoľa, ale, ako sa dozvedáme zo zápisníc Detvana, dokonca sa prejavil ako kritik a posudzovateľ umeleckého prekladu. (Píše o tom najnovšie Marianna Prídavková v chystanom zborníku o Kukučínovom jazyku a štýle.)

Nemalú úlohu pri vzbudzovaní záujmu o ruskú literatúru a spoločenskú súčasnosť zohrali slovenskí tolstojovci Dušan Makovický, Tolstého osobný lekár, a Albert Škarvan. Aj keď je nie zvlášť potešujúcou skutočnosťou, že slovenskí tolstojovci sa zaujímali oveľa viac o Tolstého náboženské učenie ako o jeho

umelecké dielo, predsa prispeli k udomácneniu Tolstého u nás. Makovický preložil Tolstého posledný román *Vzkriesenie* priamo z rukopisu, takže slovenský preklad *Vzkriesenia* vyšiel dokonca skôr ako jeho ruský originál. Už sám tento fakt je a ostane pýchou slovenskej prekladovej literatúry. Preklady z ruských kritických realistov, ktoré vo vtedajších našich pomeroch nemohli dosiahnuť ani želateľnú úroveň, ani primeraný rozsah, zohrali jednako významnú úlohu pri formovaní slovenského literárneho realizmu, a to i napriek tomu, že ideová interpretácia tejto literatúry nebola napospol ani na tie časy uspokojivá. Slúži ku cti slovenskej literatúry, že i pri všetkom kulte, ktorému sa aspoň niektorí ruskí realisti u nás vtedy tešili, prichádza k ponáškovitosti, k priamemu epigónstvu iba v zriedkavých prípadoch. Dokonca aj Vajanského prózy, ktoré sú silne závislé od Turgeneva, nemožno charakterizovať ako priamy odblesk Turgeneva.

Rozvoj slovenskej realistickej literatúry i rozvoj prekladu z realistickej ruskej literatúry je úzko spätý s menom Jozefa Škultétyho, vedúceho kultúrneho organizátora a dlhoročného redaktora Slovenských pohľadov. Škultétyho žena Bohdana je priekopníčkou slovenského prekladu z ruskej realistickej literatúry.

Bude úlohou našej literárnej vedy, a úlohou zďaleka nie podradnou, bližšie vysvetliť vplyv prekladu a vôbec vplyv ruského realizmu na slovenský literárny realizmus. Bez predchádzajúceho vedeckého osvetlenia možno o týchto otázkach hovoriť iba rámcovo a s určitými nevyhnutnými výhradami.

*

Po prvej svetovej vojne, ktorá prináša Slovensku národnú slobodu a predpoklady bohatšieho kultúrneho a spoločenského života, nenastáva želateľný kvantitatívny vývin prekladovej literatúry. Slovenská literatúra stojí už na vlastných základoch, má v podstate vypracované základné formy v najdôležitejších literárnych druhoch, v poézii i v próze, takže priamy a prevratný zásah prekladu do domácich umeleckých foriem je už menej oprávnený. Informatívna funkcia prekladu, ktorá je z interného slovenského literárneho vývinu oprávnená až v týchto časoch, nerozvíja sa náležite pre vonkajšie príčiny. Túto funkciu začínajú po prevrate na Slovensku spĺňať preklady české, ktoré vcelku sprostredkovali styk so svetovou kultúrou v miere nepomerne prístupnejšej a vyhovujúcejšej ako preklady maďarské a nemecké pred prevratom.

Pravda, tvorivé pôsobenie prekladu nezaniklo ani vtedy, i keď sa to dialo zväčša prostredníctvom českého prekladu. Pri tejto príležitosti hodno poukázať na významný prekladateľský čin v českej prekladovej literatúre, ktorý má značný dosah aj na vývin slovenskej literatúry, najmä poézie.

Ide o Čapkovo prebásnenie modernej francúzskej poézie. Karel Čapek pristupoval k prekladaniu francúzskych básnikov za prvej svetovej vojny z pohnútok skôr politických ako literárnych, aby, ako to neskoršie priznal, prejavil „své duchovné spojenectví s národem naši lásky a naděje". Nešlo tu teda o krízu českej poézie, ktorá už vtedy bola na európskej úrovni, lež o prejav sympatie k Francúzsku, bojujúcemu aj proti našim národným utláčateľom. Tento výber však prekročil pôvodné ciele prekladateľove a začlenil sa nanajvýš tvorivo do vývinu modernej českej, a v konečných dôsledkoch aj slovenskej poézie. Svedok nad iných povolanejší, Vítězslav Nezval vyjadruje sa o ňom s náležitým časovým odstupom týmito slovami uznania a lásky: „Nedovedu si představit svůj bás-

nický růst, růst Jiřího Wolkra a našich přátel bez kouzelné knížky, v níž Karel Čapek jak jen možno anonymně nachází pro poesii v českém jazyce nové zázračni klíma. Čapkovo ozáření českého básnického jazyka světlem slavností, silnic, deštivých dnů a dusné fantésistní exotiky nemělo býti jen dočasným signálem. Žije v mladých českých básnících."

Čapkov preklad francúzskych básnikov pomkol vývin českej i slovenskej poézie a aj po rokoch prinášal pozoruhodné plody. Funkcia tohto prekladu nebola ani zďaleka len reprodukčná a informatívna. Veď básnici, ktorých Čapek preložil, boli najmä v českých literárnych kruhoch zväčša známi z originálu i zo starších prekladov. Jednako nie originál, lež určitý básnický preklad spôsobil tento literárny prelom. Nešlo tu len o obsahovú náplň literárneho diela, ale predovšetkým o formálne tvorenie a zásah do rozvoja národných básnických foriem v štádiu vyspelej národnej literatúry.

Pravda, vlna modernosti a modernizmu, ktorú Čapek nastolil, nemá len samé kladné stránky, ale vyústila, ako dnes s odstupom času bezpečne vieme, aj do artistických výstredností. Tieto módne výstrelky neodzrkadlili sa na Slovensku, ba ani v Čechách tak výrazne v prekladovej literatúre ako vo vlastnej pôvodnej tvorbe. Naopak, kvantitatívny i kvalitatívny rozmach českého prekladu v rokoch prvej republiky prináša aj vynikajúce preklady svetovej klasiky z pera Otokara Fischera, Hanuša Jelínka, Jaroslava Zaorálka a Bohuša Mathesia, aby sa spomenuli len najvýznamnejší prekladatelia tých čias.

Na Slovensku, žiaľ, pre spomínané vonkajšie okolnosti nedochádza k podobnému vzrastu prekladovej literatúry. Prekladateľská činnosť Štefana Krčméryho, najmä z románskych i z iných literatúr, je iba určitým pendantom a tieňom vtedajšieho českého prekladateľského majstrovstva. Pritom všetkom však Krčméryho vedecká, kritická, organizačná a v neposlednej miere aj prekladateľská činnosť paralyzuje do istej miery artistickú výstrednosť a umeleckú únikovosť, ktorá bola vtedy v móde.

Tieto módne artistické výstrelky vyvrcholili v slovenskej literatúre za čias fašistického útlaku, keď v poézii dominoval nadrealizmus a v próze lyrizmus, čo však tiež malo svoje spoločenské odôvodnenie a nebolo len prejavom kultúrneho úpadku. Prekladová slovenská literatúra však práve vtedy posilňuje realistické a humanisticko-demokratické momenty. Najväčšiu ideovú hodnotu majú preklady drám z antickej i modernej európskej literatúry. Vtedy sa preložila napr. Sofoklova *Antigóna,* Rostandov *Cyrano,* Hugov *Hernani,* Schillerov *Wilhelm Tell,* Kleistov *Rozbitý džbán,* Hebbelova *Mária Magdaléna,* Gogoľov *Revízor* a znovu sa preložili Gribojedovove *Útrapy z rozumu* a Čechovove *Tri sestry.* Nie je bez významu, že všetky tieto hry sa aj hrali, zväčša na slovenskej reprezentatívnej scéne, kde o ich scénickú realizáciu má okrem iných zásluhu vtedajší režisér Ján Jamnický.

Realistické a demokratické jadro slovenskej prekladovej literatúry z chaotických čias druhej svetovej vojny zohráva na Slovensku významné kultúrne a politické poslanie. Paralyzuje sa ňou jednak súdobý artizmus, jednak je formou aktuálneho a nanajvýš pokrokového politického protestu proti domácemu i cudziemu útlaku. Pravda, protirečivosť tých čias odzrkadlila sa aj v niektorých módnych prekladoch mystického a artistického zamerania, ktoré však ostali vcelku podenkovou okrajovou záležitosťou.

*

Ak slovenská prekladová literatúra i za nepriaznivých vonkajších okolnost vcelku čestne splnila svoje pokrokové umelecké a ideové poslanie, tým význam nejšie spĺňa tieto úlohy v období budovania socializmu, v dnešných časoch vše stranného spoločenského a kultúrneho rozvoja Slovenska, keď preklad vlastne po prvý raz v našich dejinách má svoje normálne poslanie. Preklad prestáva byť náhradou za domácu literatúru, substitúciou vlastnej umeleckej tvorby prejavom jej krízy a zaujíma v kontexte národnej kultúry samostatné miesto stáva sa príznakom celkového napredovania spoločnosti. Prekladová literatúra kvantitatívne i kvalitatívne vzrastá. Prekladá sa veľa zo sovietskej, ľudovo demokratickej i súčasnej západoeurópskej pokrokovej literatúry, čo pôsob významnou mierou na formovanie socialistického vedomia.

Zvlášť dôležitú kapitolu zohrávajú preklady vedeckej spisby, najmä z klasiko marxizmu-leninizmu. Tým sa citeľne vypĺňa medzera v doterajšej nerozvitosti slovenskej vedeckej literatúry i prispieva sa k rozvoju vedeckého myslenia a záujmu o vedu. Obohacuje sa vedecká terminológia, utvára sa marxistická terminológia, rozširuje sa marxistický svetový náhľad, v čom všetkom razia cestu preklady zo základných diel marxizmu-leninizmu. V tejto ideologické a politickej výchove národa zohráva významnú úlohu preklad.

Slovenská prekladová literatúra práve v dôsledku celkovej zaostalosti Sloven ska v minulosti môže do značnej miery nahradiť a substituovať to, čo nedožičil a zanedbala minulosť. Ide tu predovšetkým o prekladanie starších diel svetove literatúry, ktoré bude treba u nás zväčša preložiť po prvý raz a, prirodzene na výške doby a jej požiadaviek. Moderný preklad máva pritom aj určité vý hody pred originálom. Originál diela je totiž zakliaty do svojej jazykovej formy dejinným vývinom zväčša prekonanej a širším čitateľským vrstvám vzdialený no preklad sa vyznačuje modernou jazykovou formou, takže pôsobí novo a sviežo Preto Angličania závidia do istej miery cudzincom, že si môžu prekladať Sha kespeara, kým u nich je ich najväčší básnik pre svoj jazyk značnej časti ná roda už vzdialený, a podobnú závisť môžu mať Španieli so Cervantesom, Talian s Dantem, Francúzi s Rabelaisom a Villonom. A vice versa: úroveň staročeske lyriky vynikne aj pre nášho čitateľa väčšmi v cudzojazyčnom preklade a po dobne by sme privítali aj cudzojazyčný moderný preklad Hollého, ktorého jazy a forma je nám už dnes vzdialená. Z tých istých dôvodov sa u nás nieked volá po preklade Kollára i Hollého do dnešnej slovenčiny, pravda, z pietnyc kultúrnych ohľadov dá sa moderný preklad týchto našich obrodeneckých bás nikov uskutočniť v slovenčine oveľa ťažšie než v nejakom cudzom jazyku.

A nevzťahuje sa to, prirodzene, len na umelecký preklad. Nemeckí marxist vyslovujú sa napr. o určitej výhode nenemeckých národov môcť prekladať Marxa ktorého jazyk ešte vôbec nezastaral, kým oni sa musia uspokojiť s nedotknu teľnou podobou originálu. Prekladom sa dielo nielen prenáša do novej jazykove formy, ale sa do istej miery aj aktualizuje a interpretuje, pričom sa podstatn stránky zdôrazňujú neraz lepšie, než to mohol urobiť vo svojej dobe sám auto

Preklad môže ešte stále prispievať k rozvoju a diferencovaniu národnýc umeleckých foriem. Mnohé umelecké formy, späté so svojou dobou a spoloč nosťou, sa už v modernom literárnom vývine nevyskytnú, alebo sa vyskytn iba v štylizovanej podobe, a budú sa môcť pomerne ľahko oživovať a aktuali zovať prekladom. Pocíti sa to ako prínos do národných foriem najmä vted keď príslušné formy a vývinové štádiá nie sú v domácej literatúre známe.

Mladá slovenská literatúra, ktorá má len niečo vyše storočný spisovný jazy

celonárodného charakteru, vyžaduje si toto obohacovanie prekladmi nepomerne väčšmi ako literatúry staré. Nech by bol vývin našej literatúry akokoľvek bohatý, nech by sa v nej vypracovali akékoľvek formy, jednako tu už nemôžu vzniknúť formy starých kultúr, formy antické, stredoveké i formy menej vzdialené. Chór gréckej drámy môže v slovenčine zaznieť len v prekladoch z antiky, epos možno dnes len preložiť, nie napísať, rytiersky, pikareskný, ba aj klasický buržoázny román bude sa vyskytovať už len v prekladoch, nehovoriac už o formách ázijských a iných vzdialených kultúr, ktoré sa v budúcnosti budú musieť preložiť aj do slovenčiny. Hexametre, alexandríny, blankversy i tónické verše, tercíny, rondá, gazely, stance a iné tradičné veršové formy budú sa viac pestovať v prekladoch ako v pôvodnej tvorbe.

A nepôjde tu len o mechanické rešpektovanie a prenášanie foriem originálu, neraz bude treba tieto formy prispôsobiť domácim požiadavkám. Už bola reč o alexandrínoch, ktoré sa v slovenčine nedajú zachovať, ak sa nemá stratiť charakter veršovosti. Francúzsky alexandrín bude treba prispôsobiť domácim pomerom; jedno riešenie tohto problému podala Martáková v preklade Rostandovho *Cyrana* — preložila alexandrín v podstate štúrovským veršom. Pravda, nie je to riešenie jediné a výlučné. Ťažko by sa dali štúrovským veršom prekladať alexandríny francúzskych parnasistov alebo modernistov. Podobne je to s Majakovského veršom, kde sa tradičný ruský sylabotonizmus tvorivo narúša tónickým princípom, princípom ruského folklórneho verša, čo však nepôsobí archaicky a folklórne, ale naopak moderne a modernisticky. Preto prekladať Majakovského do slovenčiny napr. štúrovským alebo iným folklórnym slabičným veršom bolo by vonkoncom pomýlené. Majakovského „tónizmus" sa v našich prekladoch celkom správne substituje tendenciou k voľnému veršu. Táto tendencia sa vyskytovala najmä v starších našich prekladoch Majakovského, čo, ako by podrobnejší výskum ukázal, prispelo do istej miery aj k rozvoju voľného verša v modernej českej i slovenskej poézii.

Ako vidno, nielen knihy a autori, ale aj ich jednotlivé preklady majú v rôznych jazykoch a národoch rôzne osudy. A nie je to zďaleka iba prekladateľská svojvôľa alebo náhoda, lež obyčajne sú na to hlbšie jazykové a formové dôvody.

S prenášaním cudzích foriem do našich jazykov nie je to najhoršie. Rešpekt pred originálom a jeho formou je u nás samozrejmou vecou. Do slovenčiny a češtiny možno preložiť takmer každú veršovú formu: verše sylabotonické, sylabické, tónické, časomerné i voľné. V iných, najmä západoeurópskych jazykoch a kultúrach niet už tohto úzkostlivého zachovávania formy a formových rozmanitostí, pretože prozodické jazykové zákonitosti týchto jazykov to neraz nedovoľujú. Francúzi napr. prekladajú verše často prózou, pretože sa vo francúzštine nedá realizovať sylabotonizmus a časomiera. Angličania používajú aj v prekladoch antických nerýmovaných tragédií svoj moderný sylabotonický, neraz rýmovaný verš, pretože angličtina nemôže realizovať verš časomerný a sylabický. Slovenčina, ako aj ostatné slovanské jazyky, je jazykom neobyčajne tvárnym a prispôsobivým pre rozličné formy, je jazykom, ktorý takrečeno sám básni a myslí, povedané so Schillerom, ktorý by nám nejeden príslušník aj oveľa vyspelejšieho národa závidel. To zaväzuje slovenských spisovateľov i prekladateľov k veľkým úlohám, k využitiu všetkých tvárnych možností, ktoré náš jazyk v sebe skrýva. Naša prekladateľská prax využíva tvárnosť a formovú prispôsobivosť jazyka, naše prekladateľské tradície i dnešné zásady prekladania rešpektujú formu originálu oveľa väčšmi než preklady iných európskych náro-

dov. Preto môže byť úroveň nášho prekladateľského majstrovstva vyššia než inde, kde sú na to oveľa menšie objektívne jazykové a rytmické predpoklady.

Možno právom očakávať, že preklady obohatia náš umelecký fond o nové formy, doteraz napospol neznáme, zvýšia výrazové bohatstvo a vytríbia spisovný jazyk. To nesporne rozšíri kultúrne horizonty nášho človeka, zvýši jeho umelecký vkus i náročnosť.

Umelecký preklad má a naďalej aj bude mať značný podiel pri rozširovaní slovnej zásoby spisovnej slovenčiny, i keď to vždy nemusí byť iba tvorba nových slov, čo v preklade ako aj v pôvodnej literatúre je iba vecou výnimočnou. Pokiaľ ide o toto slovné a vecné obohacovanie slovenčiny prostredníctvom prekladu, stačí poukázať iba na Felixov preklad *Dona Quijota*, ktorý nám vlastne sprístupnil celý rytiersky svet, takmer neznámy v doterajšom slovenskom kontexte. Obohacovanie jazyka sa, prirodzene, neobmedzuje iba na slovník, ale zasahuje oveľa významnejšie a plodnejšie do oblasti frazeológie a syntaxe. Bližšie vraviet o tejto zásluhe prekladu pre slovenčinu však zatiaľ nemožno, keďže niet predbežného vedeckého spracovania tejto otázky.

Tieto veľké úlohy umeleckého i vedeckého prekladu u nás, ktoré sa tu skôr zhruba nadhodili ako rozviedli, vyžadujú si kvalifikovaných prekladateľov, skutočných prekladateľov-tvorcov. Je žiadúce, aby prekladatelia boli na odbornej i morálnej výške, pretože sa na nich kladú mimoriadne veľké požiadavky. Zora Jesenská v závere svojho referátu na II. sjazde československých spisovateľov správne formuluje tieto požiadavky a vraví — v čom s ňou treba súhlasiť — že „nestačí len dobre alebo hoci aj tvorivým spôsobom pretlmočiť významné umelecké dielo. Prekladateľ má byť aj hlboko poučeným šíriteľom jeho myšlienok, aj odhaľovateľom jeho krás... Veď kto tak má poznať každú najskrytejšiu žilôčku básnického diela, ako ten, kto ho preložil? Ak prekladová literatúra je spolubojovníčkou domácej, ako že je, potom i prekladatelia hodní toho mena musia našim spisovateľom stáť po boku v ich zápasoch o pravdu a plnosť života i umenia. A táto širšia a intenzívnejšia verejnokultúrna práca prekladateľov nám dnes u väčšiny z nich chýba. Ich horizont je priveľmi odborníckym zúžený, ich vzdelanie nie dosť hlboké, ich vedomie spoločenského poslania vlastnej práce nie dosť prenikavé. Kde sú prekladatelia-propagátori, prekladatelia-publicisti, prekladatelia, čo by boli zasvätenými sprostredkovateľmi umelecko-tvorivých skúseností medzi dvoma literatúrami?“

Ak preklad obohacoval domácu literatúru v jej takmer celom doterajšom vývine, tým oprávnenejší je prínos prekladu pre jednotlivých spisovateľov, ktorí sa systematicky venujú prekladaniu, tobôž keď naša dnešná spoločenská a kultúrna situácia si vyžaduje niekedy sústrediť na preklady najlepšie sily. Túto požiadavku čias pochopili vcelku slovenskí básnici, ktorí, pokiaľ majú na to filologické predpoklady, venujú sa aj prekladateľskej činnosti, čo vcelku osoží aj ich vlastnej tvorbe. Niektorí zvlášť systematickí básnickí prekladatelia ako Ján Smrek a Mária Rázusová-Martáková, dosiahli práve v prekladoch vrcholy svojho majstrovstva. To konečne nie je iba našou zvláštnosťou: Žukovskij v Rusku, Schleglovci v Nemecku, Vrchlický a Fischer v Čechách zapísali sa do dejín svojich literatúr predovšetkým ako prekladatelia. Prekladanie vrcholkov svetovej poézie je u nás umelecky i spoločensky nanajvýš aktuálnou úlohou, pričom sa pociťuje akútny nedostatok filologicky školených prekladateľov. Kombinácia filológa a básnika, ktorá sa u nás pri prekladaní poézie ešte stále

dosť používa, je iba východiskom z núdze, s ktorým sa nemožno nadlho uspokojovať.

Niemenej dôležitá je prekladateľská prax aj pre prozaikov, čo dokazuje už aj slovenská literárna minulosť, vcelku pre prekladanie taká nežičlivá. Dnešní naši prozaici i dramatici siahajú už menej po prípravnej prekladateľskej činnosti, čo, prirodzene, neosoží ani ich umeniu, ani našej prekladateľskej praxi, kde stále ešte badať remeselnícku rutinu a komerčné záujmy. Prípad Alfonza Bednára, dnešného nášho najpútavejšieho prozaika, však ukazuje, aká je pre spisovateľa plodná primeraná prekladateľská príprava.

Edičná politika vydavateľstiev mala by byť aj v tomto smere prezieravejšia a výchovnejšia. Nemožno sa uspokojovať len s tým, že prekladateľ má z prekladu osoh, treba dbať aj na to, aby aj z prekladateľa bol nejaký spoločenský a literárny osoh, a to aj mimo prekladovej sféry.

Preklad však nepôsobí iba na internú literárnu oblasť, ale predovšetkým na mysle čitateľov, kde vykonáva dôležitú výchovnú misiu. Zvlášť významnou a špeciálnou úlohou prekladu je vzájomné poznávanie a zbližovanie národov. V socializme sa táto úloha znásobuje ešte momentom politickým: preklad sa stáva jedným z hlavných prostriedkov pestovania proletárskeho internacionalizmu. Proletársky internacionalizmus, zrodený v boji robotníckej triedy proti kapitalistickým vykorisťovateľom, nadobúda po víťazstve socializmu čím ďalej tým zreteľnejšie kultúrny charakter.

V našej republike dvoch bratských národov Čechov a Slovákov sa nevyhneme, aspoň vo výnimočných a zvlášť odôvodnených prípadoch, aj vzájomnému prekladaniu vrcholných diel oboch našich literatúr. Pritom preklady z češtiny do slovenčiny a zo slovenčiny do češtiny nemusia byť, ako to zväčša býva doteraz, iba čisto informatívne, ale môžu mať aj hlbšie literárne dôvody, napr. keď pôjde o aktualizovanie starších diel, ktorých pôvodná jazyková forma už zastarala a dá sa veľmi dobre oživiť jazykom bratského národa. Takéto preklady stretnú sa so širším porozumením aj v národe prekladaného autora. Vzájomná prekladateľská prax z literatúr oboch našich národov si tieto méty ešte dostatočne neuvedomuje.

Veľké a zodpovedné úlohy, ktoré sa tu načrtli, zaväzujú prekladateľov k ustavičnému prehlbovaniu a rastu prekladateľského majstrovstva. Tieto úlohy nemajú len interne prekladateľskú a literárnu, ale aj širšiu kultúrnu a spoločenskú platnosť. Prekladateľská problematika nemôže byť iba rezortnou vydavateľskou alebo prekladateľskou otázkou. Preklad umelecký i vedecký je otázkou celej našej literatúry, kultúry i spoločnosti. To zaväzuje aj našu spoločnosť, predovšetkým vedu a kritiku k zvýšenému záujmu o prekladateľské problémy. Týmito úlohami sa naša veda zaoberá dosiaľ nanajvýš iba okrajovo a príležitostne, čo nie je jej najlepšou vizitkou.

Ernst Eichler, Lipsko

ŽIVOT A PÔSOBENIE SLOVENSKÉHO SPISOVATEĽA JURAJA LÁNIHO V LIPSKU

Vo štvrtok 27. januára 1701 zomrel v Lipsku „muž mag. Juraj Láni v Rytierskej ulici“[1] a 30. januára ho pochovali. Skončil sa život nezlomného človeka, ktorý vynikal svojím úsilím po pravde a spravodlivosti. V posledných rokoch života, chorý a osamotený, pretrpel veľa biedy a nedostatku ako veľa jeho českých a slovenských spolutrpiteľov, ktorí našli azyl v protestantských krajoch Nemecka. Len málo z nich uvidelo opäť svoju vlasť; ale aj v cudzine jej slúžili.[2]

Z novšej matriky lipskej univerzity sa dozvedáme, že Juraj Láni bol imatrikulovaný už v letnom semestri 1675.[3] Podľa toho prišiel do Lipska už krátko predtým. Tu teda prežil vyše 26 rokov svojho života. Náš príspevok sa usiluje bližšie osvetliť lipské obdobie jeho činnosti. Umožnilo nám to objavenie nových prameňov.

O živote jednotlivých osobností českej a slovenskej emigrácie v Nemecku vieme pomerne málo. Od vydania knihy Eduarda Wintera boli uverejnené len niektoré parciálne štúdie. Predovšetkým treba napísať životopisy emigrantov, ktoré pomáhajú prehĺbiť doterajší obraz exulantskej problematiky. Nemecké archívy ukrývajú ešte veľa pramenného materiálu.[4]

Juraj Láni sa narodil r. 1646 v Teplej pri Trenčíne. Matka mu zahynula ako obeť vojny s Turkami. Hoci ho trápila tvrdošijná očná choroba, z ktorej sa nikdy celkom nevyliečil, mladý Láni usilovne študoval a napokon r. 1667, vo veku 21 rokov, poslali ho jeho priaznivci na štúdiá do Nemecka. Dňa 2. apríla 1667 bol Juraj Láni imatrikulovaný na univerzite vo Wittenbergu.[5] Tu študoval teológiu u D. Calova a D. Deutschmanna a filozofiu u Johanna Simonisa a Gottfriedta Vogta. Pod ich predsedníctvom aj viac ráz dišputoval. Spomienka na — hoci krátke — wittenberské študijné obdobie mu vždy ostala vzácna. Ako vo svojom spise *Hermathena* (1682), tak aj v knihe *Mausoleum Saxonicum* (1695) často spomína na Alma mater Vitebergensis, ale ani na lipskú univerzitu nezabúda.

Českí a slovenskí študenti, ktorí študovali na nemeckých univerzitách, nemali ustlané na ružiach a boli odkázaní na podporu svojich priaznivcov. Ako Láni sám píše, nevystačili mu finančné prostriedky na dlhšie štúdium. Roku 1669 odišiel do Roztok, kde našiel priateľov a žičlivcov medzi členmi mestskej rady, v osobe Davida Branda a Ulricha Rabeho, „meckelburského šľachtica“. Títo mu umožnili pokračovať v štúdiách. V liste, adresovanom mestskej rade z Roztokách dňa 31. mája 1669, Láni prosí, aby vážení mešťania prijali od neho ponúkaný dar, začo sa im odvďačí vo svojich modlitbách.[6] Jeho latina je plná učených obratov a chce ukázať učenosť dvadsaťtriročného

[1] Mestský archív v Lipsku, matrika zomrelých 21, list 66 b.

[2] Porov. E. Winter, *Die tschechische und slowakische Emigration in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1955. O Lánim str. 197 n.

[3] *Die Jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559—1809*, vydal G. Erler, zv. II, Leipzig 1909, 250 c.

[4] Porov. knihu E. Wintera a zprávu J. Mináriká *Z knižníc a archívov v NDR*, Slovenská literatúra III (1956), 207—216.

[5] Porov. *Album Academiae Vitebergensis*, novšia séria, časť 2 (1660—1710), spracoval F. Juntke, Halle 1952, 195 b.

[6] Mestský archív v Roztokách, Rep. 1 p (G. Láni). Srdečne ďakujem slečne dr. Thierfelderovej za pomoc pri hľadaní Lániho listov.

muža. V apríli 1668 je „Trenschinio-Hungarus" Juraj Láni imatrikulovaný na univerzite v Roztokách.[7] Ale keď ho krátko nato napadla zdĺhavá kožná choroba, rozhodol sa vrátiť do vlasti.

Roku 1670, vo vrcholne ťažkom období pre pokrokovú slovenskú inteligenciu sa Láni stal rektorom školy v Krupine.[8] Na začiatku sedemdesiatych rokov povstala šľachta a s ňou sympatizujúce kruhy proti Habsburgom, ktorí s pomocou jezuitov uskutočňovali radikálnu rekatolizačnú politiku a jej ťarchy mal znášať pospolitý ľud. Na čele sprisahania bol Vesselényi; no Habsburgovci povstanie rýchlo a krvavo potlačili, lebo sa neopieralo o široké vrstvy ľudu. Veľa Slovákov išlo do cisárskych väzníc a stalo sa obeťou neľudského zaobchádzania. Habsburgovci sa pomstili silám, ktoré v 17. stor. a predtým prejavovali odmietavý postoj voči nim a boli nositeľmi pokroku: protestantským učiteľom a farárom. Obvinili ich, že sa zúčastnili na povstaní; uväzniť ich a odsúdiť znamenalo otvoriť cestu katolizácii krajiny. Medzi tými, ktorých r. 1674 nevinne odsúdili na smrť a neskoršie omilostili na nútené práce, bol aj rektor z Krupiny. Bol jeden z najnezlomnejších, bol vzorom a oporou svojich spolutrpiteľov, ktorí neboli ochotní podpísať reverzálie. Mnohí prirodzene volili ľahšiu cestu a napokon prestúpili na katolícku vieru. „Ó, keby boh dal, že by všetci ostali nepoddajní, presvedčený som, že by to dobrí jezuiti sotva boli tak ďaleko doviedli."[9] Väzni museli živoriť dlhší čas v zámockých temniciach na Branči medzi žabami a hadmi, kým napokon v marci r. 1675 nastúpili cestu do Talianska, aby ich tam predali na španielske galeje. O tejto ceste múk a utrpenia Láni píše: „... nehľadeli na to, že nám bolo skoro nemožné ísť napred s nohami obťaženými ťažkým železom... násilím nás nútili ďalej pochodovať... O všetko, čo sme mali, nás olúpili a celé tri dni morili hladom, keďže nám od Kvetnej nedele až po nasledujúcu stredu nepodali ani najmenší kúsok chleba... Obťažení visiacimi okovami ešte aj pri tomto biednom živote boli sme častovaní nemilosrdnými údermi ako zvieratá".[10]

Na ceste do Neapolu Láni ušiel a dostal sa na Slovensko. Nezameškal bližšie spoznať bohatú kultúru Talianska. Po návrate do vlasti musel však onedlho prísť na to, že mu už ostáva len cesta do emigrácie. Ľudia rovnakého zmýšľania ho schovávali vo Viedni dva týždne, kým sa mu nepošťastilo, že ho saskí povozníci odviezli do Lipska.

Ešte toho istého roku, ako prišiel do Lipska, uverejnil Láni svoju správu *Von der grausamen und fast unerhörten papistischen Gefängniss*,[11] aby celému svetu predstavil utrpenie a muky, ktoré podstúpil aj so svojimi ideovými spolubojovníkmi. Súčasne sa však usiloval ospravedlniť seba i svojich druhov proti Jánovi Lapsanskému, ktorý ako stúpenec Habsburgovcov uverejnil už v marci 1675 opis udalostí z rokov 1674/1675 pod nadpisom *Kurtzer und Wahrhaffter Berichtsausszug*...[12]. Už z podtitulu je zrejmé,

---

[7] Porov. *Matrikel der Universität Rostock*, spracoval A. Hofmeister, zv. III, Rostock 1889, 240 b.

[8] Pozri A. Fabó, *Monumenta evangelicorum aug. confessionis in Hungaria historica III*, Pest 1865, 286.

[9] *Pápežské väznenie* (porov. pozn. 11).

[10] Tamže.

[11] *O hroznom a temer neslýchanom pápežskom väznení* (‚papistisch' presnejšie: pápežensky; pre jednotnosť používame preklad J. Mišianika a i. v *Dejinách staršej slovenskej literatúry*, pozri pozn. 14; — pozn. prekl.). Vyšlo v Lipsku s čiastočne nepatrne pozmeneným nadpisom. V nemeckej reči r. 1675, 1676, 1680, 1683, 1684 a 1696, po latinsky r. 1676 pod nadpisom *Narratio historica, Crudelissimae et ab hominum memoria numquam auditae captivitatis papisticae*... Porov. aj Rizner, *Bibliografia písomníctva slovenského III*, Martin, 12 n. Č. 6. Druhé a tretie vydanie je v hlavnej knižnici Franckeovských fondov (87 B 5, 75 D 7). Za informácie ďakujem pánu dr. Zimmermannovi.

[12] *Krátky a pravdivý výťah zo správy*... Porov. Extractus brevis et verus, quo candide demonstratur acatholicorum praedicantium e regno Hungariae proscriptionem et degradationem factam esse respectu rebellionis... Tirnau 1675. Porov. *Jöcher Nachtr. III*, Sp. 1299, Dohmke (pozn. 22), *Láni*, 137 (s lit.).

že Lapsansky schvaľoval pohon proti slovenským ev. duchovným a učiteľom a zastával náhľad, že ich odsúdili, resp. poslali do vyhnanstva nie ako nekatolíkov pre vieru, ale ako rebelov, účastníkov povstania proti cisárovi. Lapsansky trúfalo popiera aj skutočnosť, že sa s väzňami zaobchádzalo nedôstojne. Lapsanského spis treba pokladať za nástroj habsburskej politiky, ktorý mal znetvoriť a sfalšovať pravdu o udalostiach. Proti tomuto pokusu stavia Láni svoje *Pápežské väznenie*, ktoré muselo vzbudiť veľký záujem ako zpráva o zážitkoch bezprostredného účastníka udalostí. Dielo vyšlo v Lipsku šesťkrát po nemecky a objavilo sa aj v latinskej reči.[13] Je to nielen jeden z najdôležitejších prameňov životopisu svojho pôvodcu, ale aj jeden z najpoučnejších pamätníkov slovenskej exulantskej literatúry vôbec.[14] Román je totiž bohatý na realistické obrazy podrobností a na mnohých miestach sa odchyľuje od obvyklých opisov, preplnených učenými citátmi, i keď v Lániho diele je dosť aj takých. Láni súčasne prejavuje aj znamenitú znalosť nemeckej reči. Vyčerpávajúce hodnotenie by prekročilo rámec tohto príspevku, venovaného skôr životopisu Lániho; okrem toho takéto hodnotenie pripravuje slovenský literárny historik Jozef Minárik.[15] Vydaním *Pápežského väznenia* začala sa však nová polemika medzi Lánim a jeho odporcami. Z Augsburgu odpovedal dómsky kazateľ a jezuita Georg Haidlberger pamfletom *Georgius Antilani Wider Georgium Lani...* (Dillingen 1675), v ktorom nazýva Lániho spis „vysloveným hanopisom" (aussgeprägte Laster-Charte). Haidlberger vôbec nepolemizuje s Lánim na základe vecných argumentov a faktov, ale osočovaním a nenávistnými slovami: „Pán Láni by sa nikdy nemal zastávať rebélie, krivoprísažníctva, tvrdošijnosti, falše... Celkove treba celý jeho spis pokladať za nehorázny hanopis".[16] Láni neostal dlžen odpoveďou a r. 1677 vydal proti jezuitovi Haidlbergerovi spis *Thraso-Papaeo-Jesuiticus...*[17] No Láni nevystúpil len proti Haidlbergerovi, ale proti všetkým, ktorí podpísali reverzy. Ján Sextius, bývalý Lániho kolega z Krupiny, našiel útočište vo Vratislavi a bránil sa v osobitnom pojednaní proti výčitkám, ktoré robil Láni tým, čo nakoniec reverz podpísali.[18] Ale aj Lániho priatelia sa vo svojich spisoch vyjadrovali proti jezuitom a bránili ho proti nespravodlivým obvineniam.[19]

Táto polemika, ktorú viedli z Lipska Láni a jeho priatelia v službách pravdy, si zaslúži podrobnejšie ocenenie. Treba mať na pamäti, že tu na tradičných knižných veľtrhoch bola ideálna možnosť rozširovania *Pápežského väznenia* a iných spisov.[20] Láni pôsobil v Lipsku v čase, keď postavenie Lipska ako strediska nemeckého osvietenstva ešte nebolo ohrozené mestom Halle, ktoré s ním súťažilo; iba v deväťdesiatych rokoch

---

[13] Porov. Rizner, c. d. a tu pozn. 11.

[14] O Lánim v slovenskej literárnej histórii porov. A. Pražák, *Dějiny slovenské literatury I*, Praha 1950, 197 n.; J. Mišianik — J. Minárik — M. Michalcová — A. Melicherčík, *Dejiny staršej slovenskej literatúry*, Bratislava 1958, 210—212. Vlčkove *Dejiny literatúry slovenskej* Lániho nespomínajú.

[15] Porov. úvodnú štúdiu J. Minárika ku knihe *Štefan Pilárik, Výber z diela*, Bratislava 1958 (*Pamiatky staršej literatúry slovenskej*, zv. 6). Minárik pripravuje hodnotenie slovenskej memoárovej literatúry exulantov (Masník, Simonides, Láni).

[16] Str. 160, 163. Porov. aj Dohmke, *Láni*, 137 n. O Haidlbergerovi pozri *Jöcher II*, Sp. 1324.

[17] Georg Lani, *Thraso-Papaeo-Jesuiticus oder Kurze und nothwendige Vertheidigung eines historischen Extracts von der papistischen Gefängnis M. Georgii Lani aus Ungarn wider die Beschuldigung... Georgii Heidelbergeri...* (porov. aj pozn. 11).

[18] Johann Sextius, *Anonymi animadversiones theologico-politico-historico-criticae in Narrationem captivitatis M. Georgii Lani.*

[19] Georg Gassitius (1652—1694), ktorý študoval a pôsobil vo Vratislavi a Wittenbergu a stal sa rektorom gymnázia v Brémach (porov. *Jöcher II*, Sp. 876), uverejnil spolu s Chr. Mazariom r. 1678 obranu Lániho: *Clypeus veritatis seu Vindiciae narrationis historicae captivitatis papisticae nec non ex eadem liberationis miraculosae M. Georgii Lani animadversionibus* (porov. aj Dohmke, *Láni*, c. d.).

[20] Porov. J. Goldfriedrich, *Geschichte des Deutschen Buchhandels*, zv. 2 (1648—1740), Leipzig 1908, najmä state o Lipsku, str. 136 n.

17. stor. stávalo sa Halle čoraz významnejším.[21] V dôsledku toho má pôsobenie Láního v Lipsku dvojnásobný význam, tak pre slovenské, ako aj pre nemecké osvietenstvo.

O jeho živote a pôsobení v Lipsku sa doteraz vedelo len málo. Príspevok, slovenskej literárnej histórii ostane neznámy, objavil sa už r. 1884.[22] Dokumenty lipských archívov sú tu síce už použité, no nie úplne. Láni nepôsobil v Lipsku len ako spisovateľ, ale aj ako profesor na univerzite a na škole sv. Mikuláša. Len čo našiel v Lipsku útulok, vyhľadal spojenie s univerzitou: „... hľadal som aj príležitosť, aby som mohol tak na univerzite, ako aj u slávneho meštianstva nájsť podporu pre svoju vyučovaciu činnosť."[23] Dňa 27. januára 1676 udelili Lánimu bakalaureát artium, o šesť rokov nato aj bakalaureát teológie.[24] Dňa 18. augusta 1679 požiadal o prijatie do Bavorského národa a sľuboval si od toho zrejme zlepšenie svojho finančného položenia.[25] S jeho menom sa v nasledujúcich rokoch častejšie stretávame v spisoch Bavorského národa. Roku 1677 má Láni smútočný prejav nad rakvou teológa Daniela Jakschyho, ktorý bol imatrikulovaný na univerzite r. 1676.[26] Pochádzal z Trenčína ako Láni. Aj 19. októbra 1677 na pohrebe exulanta Juraja Strakocia, vystrojenom na trovy mestskej rady, ujal sa Láni slova a opísal horký osud súvercov vyhnaných z vlasti. Obidve reči boli neskoršie odtlačené ako *Oratio VII* v jeho *Hermathene* (247—253).

Láni sa zúčastňoval aj na univerzitných dišputáciách. V rozprave o podstate skepticizmu s mag. Heunischom pod predsedníctvom dekana Jakoba Thomasia (1622—1684),[27] otca Christiana Thomasia, vystúpil Láni a dišputoval veľmi rozhorčene. Christian Gerber (1660—1731) nazýva ho vo svojej zpráve[28] „ozajstným pravdumajcom" (rechter Haberecht) a „Cholericus in summo gradu" (cholerikom najvyššieho stupňa). Ostrú diskusiu, ktorá sa viedla s „rozviazanými jazykmi", pokúsil sa dekan uviesť do pokojnejších koľají. No to znechutilo Láního, ktorý — upozornený na pokojnejší tón — opustil dišputáciu. Aj z neskorších zápisníc o vizitáciách na škole sv. Mikuláša možno si urobiť záver, že Láni bol ľahko vznetlivej povahy. Dišputácia sa konala medzi rokom 1679, keď Gerber prišiel do Lipska, a r. 1684, keď zomrel Thomasius. O Láního učiteľskej činnosti na univerzite sa doteraz, žiaľ, nedalo nič zistiť. Pod predsedníctvom Láního sa na filozofickej a teologickej fakulte obhajovali viaceré dizertácie.[29]

Láni pôsobil na univerzite v čase, keď v Lipsku účinkovali vynikajúci predstavitelia

---

[21] Porov. E. Winter, *Halle als Ausgangspunkt der deutschen Russlandkunde im 18. Jahrhundert*, Berlin 1953, úvod; *Die Universität Halle und die Aufklärung in Europa*, Wiss. Annalen 5 (1956), 289—294; *Der hallische Pietismus und das bürgerliche Nationwerden der slawischen Völker, besonders in der Slovakei*, v zborníku: *Aus 500 Jahren deutsch-tschechoslowakischer Geschichte*, Berlin 1958, 137 n.; G. Mühlpfordt, *Die Deutsche Aufklärung und ihr Zentrum Halle-Leipzig*, Wiss. Annalen 2 (1953), 370—385.

[22] E. Dohmke, *M. Georg Lani. Coll. Tertius der Nikolaischule 1684—1696*. V zborníku: *Studia Nicolaitana* ... zostavil Th. Vogel, Leipzig 1884, 113—145. Porov. ešte A. Forbiger, *Beiträge zur Geschichte der Nikolaischule in Leipzig*, 2. časť, Leipzig 1826, 16—18.

[23] Mestský archív v Lipsku, základina VIII. C 3, list 16.

[24] *Jüngere Matrikel der Universität Leipzig II*, 250 c.

[25] Archív Univerzity Karola Marxa v Lipsku, AA Sect. II, Litt. D, č. 12. Ďakujem slečne dr. R. Druckerovej, že ma upozornila na materiál, ktorý som nepoznal. (Pozn. autora.) — Pri „Bavorskom národe" nejde o národ v etnickom alebo politickom význame, ale o univerzitnú obec, skupinu akademických občanov na univerzite; takto treba chápať v celej štúdii tento termín, zrejme pozostatok stredovekých pomerov v organizácii vysokých škôl. (Pozn. prekl.)

[26] Daniel Jakschy z Trenčína bol imatrikulovaný v letnom semestri 1676. Porov. *Jüngere Matrikel der Universität Leipzig II*, 202 c.

[27] Jakob Thomasius pôsobil od r. 1653 ako profesor filozofie na univerzite; od r. 1670 bol rektorom školy sv. Mikuláša, od r. 1676 školy sv. Tomáša. Porov. *Jöcher IV*, Sp. 1163 n., *Forbiger I*, 27 (pozri pozn. 22).

[28] Chr. Gerber, *Anhang zu der Historie der Wiedergebohrnen in Sachsen*, Dresden 1730, 163 n. — O Gerberovi pozri *Jöcher II*, Sp. 938 n.

[29] Pozri dizertácie, ktoré uvádza *Jöcher Nachtr. III*, Sp. 1278 n. a *Forbiger I*, 27.

nemeckého osvietenstva. Johann Burkhard Mencke, editor slávnych *Acta Eruditorum*, mal prednášky z histórie, do ktorých zahrnoval aj dejiny slovanských národov.[30] Prednášajúci často vychádzali z diel Samuela Pufendorfa.

Už 5. decembra 1676 uchádzal sa Láni po smrti Eliasa Nathusia (zomrel koncom novembra 1676)[31] o miesto učiteľa.[32] Ale do školských služieb dostal sa až r. 1684 najprv ako zástupca chorého magistra a tertia na škole sv. Tomáša Johanna Friedricha Leibnitza (Leibnütz, Leubnitz atď.).[33] Dňa 7. októbra 1684 dostal Láni konečne miesto tertia na škole sv. Mikuláša a do úradu ho uviedol hlavný mestský notár Gottfried Gräve.[34] V spisoch mestskej rady sa hovorí, že Láni „toto povýšenie s vďakou prijíma a zaväzuje sa všemožne usilovať". Škola sv. Mikuláša ešte veľmi trpela následkami nešťastnej tridsaťročnej vojny a jej úroveň čoraz viac upadala.[35] Vedenie ústavu nebolo vždy v rukách schopného, rozvážneho rektora. Žiacka disciplína neustále klesala, najmä keď ani učitelia nevykonávali vždy vzorne svoje povolanie. Rodičia sa ponosovali na prílišné šikanovanie svojich detí. Dobrý obraz o týchto pomeroch podáva zápisnica z vizitácie školy sv. Mikuláša, ktorá bola 18. januára 1692.[36] Aj Láni si dakedy dovolil odbočiť od vyučovania, tak napr. dal čítať zo svojho diela *Hermathena sive orationes panegyricae diversi argumenti*, ktoré r. 1682 vydal Michael Russworm. Toto dielo bolo ostatne venované mestu Lipsku a univerzite.[37] Ale ozývali sa aj ponosy na prikrutené tresty. Svoje hodiny si Láni odbavoval riadne, no niekedy býval príliš „búrlivý" a vypytoval sa „na celkom bezvýznamné veci".

Osobitnú kapitolu v histórii jeho pôsobenia na lipskej škole predstavuje predvedenie jeho vlastnej komédie zo školského života *Agapetus scholasticus seductus et reductus...*, ktorá vyšla toho istého roku aj tlačou.[38] Kulisy pre predstavenie, ktoré bolo v Rosshaubtovom dvore, namaľoval lipský maliar Erasmus Lüderitz, finančne podporovaný mestskou radou.[39] Lániho dielo spomína aj Gottsched.[40]

Po smrti spolurektora Jacoba Gaucha (nar. 1640) 7. januára 1690[41] uchádzal sa Láni dňa 16. januára 1690 o jeho miesto.[42] Poukázal pritom na svoju predošlú činnosť, keď pôsobil ako rektor v Krupine, a ubezpečoval, že nezanedbal ani jedinú vyučovaciu hodinu: zastáva prakticky úrad spolurektora a nešetrí pritom námahou. Dúfa, že mestská rada nedá nič na vymyslené tvrdenie, že neovláda dostatočne nemčinu, čo mu je vraj na prekážku pri vyučovaní (coetus scholae). Lániho žiadosť vrhá svetlo na určité osoby, ktoré chceli — zrejme zo ziskuchtivých pohnútok — prekaziť Lániho povýšenie: Láni ostal tertius. Aj po odchode spolurektora Samuela Grossera, ktorého

---

[30] Archív Univerzity Karola Marxa v Lipsku, tlačené zoznamy prednášok (posledné desaťročie 17. stor.).

[31] Pozri *Forbiger II*, 38 n.

[32] Mestský archív v Lipsku, VII, B 117, Vol. II, list 29.

[33] Porov. *Acta Nicolaitana et Thomana*. Záznamy Jakoba Thomasia z čias, keď bol rektorom na škole sv. Mikuláša a Tomáša v Lipsku (1670—1684), vydal R. Sachse, Leipzig 1912, 240, 675 n, 678 n, 699.

[34] Mestský archív v Lipsku, VII B 117, list 56—57.

[35] Porov. E. Dohmke, *Die Nikolaischule zu Leipzig im siebzehnten Jahrhundert*, Programm des Nikolaigymnasiums in Leipzig, 1874, 1—43.

[36] Mestský archív v Lipsku, základina VIII. C 2, list 47 n.

[37] Porov. venovanie k dielu.

[38] Text hry vyšiel r. 1685 po latinsky a nemecky.

[39] Mestský archív v Lipsku, základina VIII. C 3, list 1—3. (O Lüderitzovom spracovaní divadelnej výpravy sa zmieňuje Dohmke, *Láni, 145.)* O predstavení porov. aj G. Witkowski, *Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig*, Leipzig u. Berlin 1909, 359 n.

[40] J. Chr. Gottsched, *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst*, Leipzig 1757, 249.

[41] Gauch bol od r. 1680 tertius, od r. 1682 spolurektor na škole sv. Mikuláša. Porov. *Forbiger I*, 75.

[42] Mestský archív v Lipsku, VII. B 117, vol. II, list 72.

r. 1691 povolali do Altenburgu.[43] Láni opätovne zdôrazňuje, že je veľmi odkázaný na pomoc a podporu. Jednako sa i teraz nadarmo uchádzal o povýšenie. Roku 1696 zomrel už spomenutý tertius školy sv. Tomáša Leibnitz; ani miesto po ňom Láni nedostal.[44] Dňa 12. júna 1696 požiadal Láni mestskú radu o prepustenie, lebo zdravotný stav, predovšetkým očná choroba, mu viacej nedovoľuje vykonávať službu. Po príchode do Lipska ho mesto prijalo polonahého a polomŕtveho, živilo, šatilo a poskytlo mu prístrešie. Teraz napokon prosí o výslužné.[45] Dňa 30. júna 1696 poďakúva sa Láni ešte raz za všetku pomoc a podporu, ktorej sa mu dostalo „v tomto milom meste Lipsku". Teraz sa už konečne dostal na odpočinok a dostával ročnú penziu 70 toliarov. Až do smrti žil ozaj v chudobe a nedostatku. V apríli 1697 napísal mestskej rade v Roztokách, že „teraz v takej veľkej biede" žije, že „ja ubiedený a súžením navštívený človek musím si teraz pomáhať všelijakými prípustnými prostriedkami".[46] Vo svojom diele *Mausoleum Saxonicum*, ktoré vydal r. 1695 Johann Ludwig Gleditsch, Láni „myslel s uznaním aj na svetoznáme mesto Roztoky a jeho univerzitu" a jeden výtlačok spomínanej knihy poslal už pred rokom po pánu D. Wolffovi do Roztok. Napokon Láni prosí o „určité subsiduum" na zmiernenie svojej biedy. V modlitbách chce vždy pamätať na svojich dobrodincov. Nie je známe, či splnili jeho prosbu. On, ktorý aj v pohostinnom meste Lipsku našiel nový domov, ostáva vždy len „Exul Christi"; s touto formulkou sa stretáme skoro v každom spise, ktorý od neho pochádza. Nebolo mu súdené vidieť viac ani svoju domovinu. Zomrel 27. januára 1701 — nie roku 1688, ako sa doteraz všeobecne predpokladalo.[47]

Vdove Anne Márii Lániovej nechal na starosť knižnicu, ktorú desať dní pred smrťou odkázal v závete univerzite s podmienkou, že „... sa ujme a prijme jeho krajanov, totiž Horných Uhrov, do Franského národa" a jeho vdove vyplatí sumu 500 toliarov.[48] Že Lániho manželka žila v biede, dokazuje jej prípis zo dňa 12. marca 1701 Bavorskému národu, v ktorom žiada dražbu knižnice „ako je len možné urýchliť, lebo musím vyprázdniť svoj byt" a odďaľovaním „by utrpela veľké škody a výdavky".[49] Bavorský národ si najprv vyžiadal posudok právnickej fakulty, lebo prevzatie Horných Uhrov z Poľského národa nebolo v súhlase s ústavou a vyžadovalo si osobitné povolenie kráľa. Dňa 28. apríla 1701 obrátil sa Bavorský národ na kráľa Friedricha Augusta so žiadosťou o oznámenie, či smie splniť podmienku, ktorú určil Láni. Poukazuje pritom na to, že Poľský národ je v priaznivejšom položení a má viacej miest na obsadenie, takže „túto dispozíciu nijako nemožno pokladať za priaznivú pre Uhrov, ale skôr za nevýhodnú", a že dražba sotva vynesie viac ako 500 toliarov, patriacich vdove. Sotva bude preto možné „týmto spôsobom podať pomocnú ruku chudobným študentom a exulantom z Uhorska".[50] Napokon sa rozhodlo prevziať Lániho knižnicu bez splnenia spomínanej podmienky a predať ju na dražbe. Aukcia bola od 17. do 27. októbra 1701 a vyniesla 664 toliarov.[51] Z univerzitných spisov vysvitá, že pre aukciu vydali tlačený katalóg v rozsahu 6 hárkov a nákladom 500 výtlačkov. Katalóg sa, žiaľ, nenašiel, takže bližšie údaje o Lániho knižnici musia predbežne vystať. Dňa 31. októbra 1701 potvrdila Anna Mária Lániová Bavorskému národu príjem 500 toliarov.

---

[43] Tamže, list 89. [Dodatok č. 11.] Grosser bol r. 1690—1691 spolurektorom školy sv. Mikuláša. Porov. *Forbiger I*, 75 n.

[44] Mestský archív v Lipsku, uvedené miesto, list 112.

[45] Mestský archív v Lipsku, základina VIII. C 3, list 16, 17—18.

[46] Mestský archív v Roztokách, Rep. 1 p (G. Láni).

[47] Rok smrti 1688 udáva nesprávne J. S. Klein, *Nachrichten v. d. Lebensumständen und Schriften Evang. Prediger... des Kgr. Ungarn*, Leipzig u. Ofen 1789, zv. I, 419. Podľa neho aj *Jöcher Nachtr. III;* Rizner III, 12, Pražák, c. d., J. Mišianik, *Dejiny staršej slovenskej literatúry*, aj Révai Nagy Lexikona XII, 488 atď.

[48] Archív Univerzity Karola Marxa v Lipsku AA, Sect. II, Litt. D, č. 17.

[49] Tamže č. 8.

[50] Tamže č. 17.

[51] Tamže č. 8.

Pôsobenie Lániho, ktorý predstavoval svojráznu osobnosť medzi svojimi kolegami,[52] má veľký význam nielen pre dejiny lipského školstva, ale aj pre slovenskú exulantskú literatúru a dejiny osvietenstva. Jeho nebojácny, realistický opis človeka prenasledovaného náboženskou neznášanlivosťou sa nemohol minúť účinkom u súčasníkov. Z Lipska, z knižného veľtrhu, našlo *Pápežské väznenie* cestu i na Slovensko, kde nabádalo vydržať v ťažkých časoch, ale aj do iných krajín. V Nemecku samom bolo v neposlednom rade významným prínosom k ideám osvietenstva, lebo sa obracalo proti neznášanlivosti a neľudskosti a snažilo sa oboznámiť súčasníkov s udalosťami rokov 1674/1675.

(Z rukopisu preložil A. E.)

[52] Porov. O. Kaemmel, *Geschichte des Leipziger Schulwesens vom Anfange des 13. bis gegen Mitte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig-Berlin 1909, 208—212.

KRITIKA

K VYDANIU TAJOVSKÉHO DIELA

Jozef Gregor-Tajovský, *Dielo I—VI.* Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1953—1958. Edične pripravil a poznámkami doplnil dr. K. Rosenbaum.

Napriek tomu, že Jozef Gregor-Tajovský si vedel nájsť možnosti časopisecky i knižne publikovať svoje práce od prvých nesmelých pokusov až do svojej smrti a hoci si po prevrate sám redigoval a vlastným nákladom vydával svoje *Spisy*, predsa práve tohto klasika bolo treba pri preverovaní literárneho dedičstva rehabilitovať, očistiť jeho odkaz od nánosov falše buržoáznej kritiky, zásahov redaktorov a vydavateľov jeho diela. A to predovšetkým editorsky, takým vydaním, ktoré by sprístupnilo dnešnému čitateľovi celého a pravého Tajovského a ktoré by sa zároveň stalo spoľahlivou bázou pre spravodlivé zhodnotenie Tajovského významu v slovenskej realistickej próze, dráme i divadle.

Z takýchto pohnútok vychádzal i editor dr. Karol Rosenbaum pri príprave vydania Tajovského *Diela* v šiestich zväzkoch, vydávaných v rozpätí rokov 1953—1958. Pri svojej práci sledoval dva základné ciele. Po prvé: vydať v rámci *Diela* nielen práce, zahrnuté autorom do *Spisov*, ale všetky prístupné, publikované i nepublikované prozaické i dramatické výtvory i články, vyjadrujúce Tajovského zápas o realistické umenie. Po druhé: prinavrátiť im ich pôvodnú, nepokrivenú textovú podobu. Editorovi sa stanovený plán podarilo vcelku úspešne realizovať. Všetky kritické poznámky na okraj vydania treba teda chápať z aspektu tohto základného zistenia.

Editor sa pri usporiadaní Tajovského tvorby usiloval zachovať štruktúru autorových *Spisov*, vydávaných od r. 1920 do r. 1934 v 15 zväzkoch. Preto do I. zv. *Diela* zaradil prozaické práce prvých troch zv. *Spisov* — *Do konca*, *Besednice* a *Smutné nôty*. Ide o tvorbu z r. 1900—1906. Druhý zväzok *Diela* obsahuje prózy približne z r. 1907—1915. V *Spisoch* tvorili náplň ďalších troch zväzkov — *Spod kosy*, *Trpky* a *Zbohom*. Predprevratové divadelné hry (okrem dramatických prvotín *Jej budúci* a *Sľuby*) zo VII. a VII. zv. *Spisov* vypĺňajú III. zv., kým poprevratová dramatikova tvorba, vynímajúc bábkovú hru *Sova Zuza* a *Sokolskú rodinu*, zaradená je do IV. zv. *Diela*. V Tajovského *Spisoch* tvorila pritom *Smrť Ďurka Langsfelda* (1923) XI. zv., veselohra *Jej prvý román* XIV. zv. (1931) a *Bľuznivci* posledný, XV. zv. (1934). *Hrdinu* autor vydal mimo *Spisov* r. 1938 v ÚSOD v Martine. V. zv. *Diela* zahŕňa *Rozprávky z Ruska* (X.—XI. zv. *Spisov*), *Obrázky nové i staré* (XII. zv. *Spisov*) a zbierku próz *Úhrabky* (XIII. zv. *Spisov*). Napokon do XI. zv. *Diela* zaradil editor všetko to, čo sa nedostalo do Tajovského *Spisov*, počnúc básnickými pokusmi, prozaickými i dramatickými juveníliami, cez národopisné a kultúrnopolitické články pred prevratom až po poprevratové spomienkové a novinárske práce, včítane hry *Sokolská rodina*, odtlačenej z rukopisu.

Už z tohto náčrtu vidno, že editorovi nešlo a ani nemohlo ísť o mechanickú totožnosť *Spisov* a terajšieho *Diela*, čo do ich usporiadania. Preto bolo treba mať ešte viac na zreteli podstatnú odlišnosť podmienok a cieľov vydávania Tajovského diela v 20. a 30. rokoch a dnes, i keď zásadu brať za základ pôvodné autorovo utriedenie nutno rešpektovať. Tajovský svoje *Spisy* začal vydávať v dobe všeobecnej orientácie mladej literatúry na modernistické smery, ktoré popri svojom progresívnom značení vyúsťovali často i do nálad zaznávania ľudovosti a realizmu predvojnovej slovenskej literatúry. V takejto atmosfére sa Tajovský stal ešte kritickejším k svojmu dielu, ba neraz i sám zapochyboval o platnosti svojej tvorby v povojnovom období. Markantne sa to prejavilo najmä v autorovom odklone od línie svojej predprevratovej drámy v povoj-

nových hrách, i keď tu pôsobili aj iné, spoločensko-politické činitele. Ďalším dôsledkom bola aj okolnosť, že Tajovský trpel a do istej miery i sám podliehal tradičnému tlaku kritikov a „radcov" i redaktorov, ktorí najmä v oblasti spisovateľovho jazyka, ale i v iných zložkách jeho tvorby stierali špecifické črty ľudového a realistického diela Tajovského. Je pochopiteľné, že pri *Spisoch* išlo o výber najlepších prác pre vyslovene čitateľské vydanie na vtedajšej editorskej i technickej úrovni. Dnešný postoj k literárnej minulosti si žiada súborné dielo, v ktorom by sa prejavila mnohotvárnosť, nezastretá myšlienková i umelecká sila Tajovského prózy i drámy. Ba nielen to. Náročnosť a cieľavedomosť estetickej výchovy dnešného čitateľa predpokladá také vydanie, v ktorom by sa odzrkadlil vývinový proces umelcovej metódy a individuálneho štýlu.

Vo svetle týchto hľadísk sa zdá, že pri usporiadaní Tajovského *Diela* sa malo dôslednejšie prizerať na vývinové a umelecko žánrové kritériá, pričom by základná osnova *Spisov* mohla ostať nenarušená. Týka sa to najmä nepomeru medzi I.—V. a posledným VI. zväzkom. Kým prvých päť predstavuje autorov výber najzrelších čísel, zatiaľ posledný dodatky zo všetkých žánrov, ktoré pestoval a zo všetkých období jeho tvorby. Šiesty zväzok sa podobá tak záchytnému košu, v ktorom našlo svoje miesto všetko to, čo prepadlo cez autorovu príliš hustú riečicu. Neprehľadnosť a rôznorodosť obsahu i rozsiahleho poznámkového aparátu nemôže odstrániť žánrové diferencovanie prác na jednotlivé oddiely a súbory. Najviac tým utrpel vývinový aspekt.

Je zrejmé, že napr. dramatické práce sú zbytočne roztrúsené až v štyroch zväzkoch. Prvé pokusy *Jej budúci* (1897) a *Sľuby* (1898) zo VI. zv. mali byť zaradené do III., k ostatným predprevratovým hrám. Tým by sa kompletizovalo chronologické zoradenie, ktoré Rosenbaum pri dramatických prácach — na rozdiel od pôvodného usporiadania v *Spisoch* — uplatňuje. Tak isto *Sokolská rodina* (1935—1936) zo VI. zv. a bábková hra *Sova Zuza* (1920) z V. zv. patria k poprevratovým hrám v IV. zv. *Diela*. Nielen žánrove, ale aj svojím ideovo-umeleckým zameraním. Ostatne žánrové hľadiská sa rešpektujú vo všetkých vydaniach našich i svetových spisovateľov a dramatikov.

Šiesty zväzok by sa dal odbremeniť aj v oblasti umeleckej prózy. Najmä črty a poviedky v oddiele *Doplnky* z r. 1896—1914 (aspoň tie zrelšie od *Rozpomienky* počnúc) mohli byť včlenené podľa doby vzniku do prvých dvoch zväzkov, oddelene od pôvodných Tajovského zbierok, s príslušným odkazom v poznámkach. Tak by popri básnických pokusoch z prózy v VI. zv. *Diela* zostali iba počiatočné práce: *Rozprávky pre ľud* (pôvodná zbierka, vydaná r. 1904 u K. Salvu v Ružomberku) a Tajovského národopisné práce, pričom ich poradie by malo byť obrátené. Tým by sa zvýraznila vývinová krivka Tajovského literárneho štýlu, ktorý vychádzal od zaznamenávania ľudových povestí i skutočných udalostí a smeroval k stále samostatnejšiemu pretváraniu videného i počutého. Tematickú i kompozičnú príbuznosť oboch súborov dosvedčuje fakt, že mnohé práce z *Rozprávok pre ľud* sám autor klasifikuje ako ľudové povesti: *Hľadali — nenašli, Lakomosť, Skamenelá,* iné majú charakter ľudovej anekdoty — *Bryndzovo semä* alebo legendy — *Kristus s Petrom v mlyne.*

Podobne z poprevratovej časti VI. zv. mohla vypadnúť *Pozdná próza.* Podľa doby vzniku (1929) i svojím umeleckým a tematickým zameraním si žiadala včlenenie do V. zv. za *Obrázky nové.* Tým by dostala táto časť aj žánrove pomerne jednotný charakter. Zostali by tu *Portréty a spomienky* (editorom nie celkom presne zaradené do oddielu *Umelecká próza*), ďalej Tajovského publicistika s poslednou časťou *Reči a prejavy.*

Pre spomínaný postup editora je príznačná i ďalšia, i keď nie podstatná okolnosť — vynechanie troch próz z I. zv. *Diela,* ktoré i sám Tajovský zaradil do svojich *Spisov.* Ide o práce: *Pálenka — dobrá vec* zo zbierky *Do konca, Cigáni v Turci okolo r. 1750* a *Fašiangová kázeň,* obidve zo zbierky *Besednice.* Z nich *Fašiangová kázeň* z *Diela* — nevedno prečo — úplne vypadla. Rozhodne si to nezaslúžila, pretože má nielen svoju historicko poznávaciu, ale i umeleckú hodnotu. Tajovský sa v nej kriticky stavia k moralizátorským metódam farára, na míle vzdialeného od skutočného života a potrieb ľudu. Je možné, že ide o nedopatrenie, pretože editor v poznámkach sľubuje (I, str.

323), že všetky tri prózy presunie do VI. zväzku. *Cigáňov* zaradil medzi *Doplnky*, teda k umeleckej próze, hoci ide o vyslovene národopisnú, resp. kultúrnu črtu, čerpajúcu výlučne z rodinných a právnických dokumentov a listín. Vtipnú paródiu na prednášku o škodlivosti alkoholizmu *Pálenka — dobrá vec*, ktorá pripomína do istej miery dramatický monológ, známy u Čechova (*O škodlivosti tabaku*), editor pridal medzi *Rozprávky pre ľud*. Dôvodom mu však nie je jej pôvodné uverejnenie v spomínanej zbierke z r. 1904, ale kompozičný zreteľ, totiž, že nejde o rozprávku. Lenže proti tomu poskytuje dosť protiargumentov sám I. zv., najmä *Smutné nôty*, z ktorých mnohé volebné príhody (*Starý . . ., Volebné spomienky na Andreja Halašu a i.*) ťažko možno nazvať poviedkami. A práca *Po devätnásť*, o ktorú rozšíril pôvodné *Besednice*, nie je ani črtou, ale len niekoľkoriadkovou glosou.

Pravda, otázky žánru sú u Tajovského neobyčajne pestré a zložité. Veľa jeho prác, najmä z počiatočného obdobia tvorby, z neskorších rokov zase tie, ktoré sa viažu na konkrétne zážitky, osoby alebo výtvory ľudovýchovného, národnobuditeľského zamerania, majú veľmi často druhove nevyhranený, hybridný charakter. U Tajovského existuje celá škála odtieňov medzi autentickým záznamom „skutočnej udalosti", ľudovej povesti atď. a jej umeleckým dotváraním vo forme glosy, besednice, črty, rozprávky s rôznymi ich prechodnými stupňami. Tak isto je pravda, že chápanie problematiky žánrov je v slovenskej literárnej vede nejednotné a nevyjasnené. Avšak ani tieto nepriaznivé okolnosti nemôžu celkom ospravedlniť editorovo nesprávne používanie pojmov pri klasifikácii Tajovského malých prozaických útvarov. Niektoré nepresnosti sme nepriamo už uviedli. Na doplnenie ešte dva príklady. Rosenbaum v poznámkach k I. zv. nazýva prózu *Úžerník* novelou (354). Novelou mu je i poviedka *Pán syn* (II, 337) a i. Napriek kolísaniu a istej živelnosti pri klasifikácii menších epických foriem zo strany autorov i kritikov minulosti i prítomnosti, predsa sa len v podstate i u nás ustálil obsah pojmu novela a poviedka, resp. rozprávka. Novelu najvýraznejšie reprezentujú Timravine práce i Vajanského novely. Poviedka je typickým druhom Kukučína, Tajovského i Jesenského. Pravda, medzi Kukučínovou a Tajovského poviedkou je zrejmý rozdiel. Kým Kukučín buduje stavbu deja a charakteristiku postáv na koncentrovanom a plynulom rozvinutí jednej typickej epizódy zo života hrdinu (*Keď báčik z Chochoľova umrie, Na podkonickom bále, Regrúti* a i.), zatiaľ Tajovský má veľa takých poviedok (patria k nim i uvedené práce), v ktorých zaberá dlhší časový úsek s viacerými epizódami, čo je typickým znakom novely. Avšak spracovanie látky má všetky znaky poviedky: minimálny počet postáv, čo najjednoduchšie, lineárne vedenie deja, kompozičná tendencia pointovať myšlienku poviedky iba v jedinej alebo niekoľkých typických situáciách, kým ostatné, predchádzajúce, príp. nasledujúce udalosti podať iba informatívnym vyrozprávaním rečou autora alebo rozprávača atď. Ideovo kompozičným ťažiskom poviedky *Pán syn* je návšteva rodičov u syna — maďaróna. U *Maca Mlieča* je ním záverečná scéna pred smrťou Maca. Podobne je to u *Kosca Môcika, Mamky Pôstkovej, Miša*, i v ďalších rozprávkach. V *Úžerníkovi* sa takéto tendencie ešte neuplatňujú, pretože spôsob podania prostredníctvom rozprávača nedovolil spisovateľovi vybočiť z rozprávania, zdôvodneného zámerne i vonkajšími okolnosťami — prostredím starootcovského domu a rozvinúť jednotlivé situácie s dejotvorným dialógom.

Druhým príkladom nesprávneho určenia žánrovej formy je editorova charakteristika Tajovského začiatočníckej prózy *Jastraby* (1898). Ako uvádza vo svojich poznámkach Rosenbaum (VI, 795), Jozef Gregor čítal svoj pokus v pražskom krúžku Detvan. V. Šrobár hodnotil *Jastrabov* ako anekdotu, vychádzajúc zo správnej definície tohto druhu, kým Ruman ich označil za fejtón, dôvodiac, že „od rozprávky žiadame rozhodne viac, nežli je obsaženo v Jastraboch". Rosenbaum komentuje spor jedinou vetou: „Fakticky ide o druh rozprávky." No výber témy, náčrtkovité vyrozprávanie príbehu bez hlbších charakterizačných cieľov, prekvapujúca pointa, robia z *Jastrabov* a im podobných prác len fejtón či anekdotu. Nemožno túto otázku zjednodušovať alebo bagatelizovať, pretože besednice, anekdoty, črty sú charakteristickou druhovou formou prechodného obdobia od verného zaznamenávania skúseností k zrelým poviedkam.

Príprava Tajovského *Diela* presahuje rámec len čitateľského vydania. Zásluhu na

tom majú i bohaté bibliografické údaje, inštruktívne literárnohistorické poznámky, ku ktorým editor pridáva i vlastné komentáre k sporom o Tajovského dielo v minulosti i charakteristiky jednotlivých prác. Rosenbaum tu využil výsledky mnohoročného štúdia Tajovského tvorby, prístup a znalosť spisovateľovej rukopisnej pozostalosti. A tak sa nám usiluje podať nielen Tajovského dielo, ale aj svoj náhľad naň.

Rosenbaum vykonal záslužnú prácu pre zhodnotenie Tajovského odkazu tým, že v poznámkach uvádza a kriticky hodnotí ohlas súčasnej kritiky na Tajovského dielo. Stavia do protikladu jeho obhajcov (hlasisti, Fr. Votruba) s odporcami (Škultéty, Vajanský), resp. zásadnými nepriateľmi a nežičlivcami (P. Bujnák, Slávik-Neresnický). Avšak v zápale obhajoby Tajovského realistického umenia upadá niekedy do zjednodušujúceho apologetického tónu. Zostáva pri zdôrazňovaní základných a nesporných právd, ale obchádza pritom zložitosť problematiky, dôležité odtiene týchto právd v nových súvislostiach. Výrazom tohto postoja je i spomínaná už okolnosť, že editor besednicu povyšuje na poviedku a poviedku na novelu. Alebo prípad *Sokolskej rodiny*. Rosenbaum pri komentovaní Tajovského sporu s pracovníkmi MS správne odhaľuje politické pohnútky odmietnutia *Sokolskej rodiny* na vydanie, no čitateľ z poznámok o samej hre musí mať skreslený dojem, akoby išlo o veľkú dramatickú hodnotu. Vedú ho k tomu takéto súdy: „Ale táto tendencia (sokolská) bola „draho" vykúpená práve pravdivým zobrazením života slovenských malomeštiackych rodín..." alebo: „Spomínaná tendencia hre neosoží, no i napriek nej Sokolská rodina má svoje kritické ostrie, ktoré nijak nešetrilo plytkosť slovenského uspolkárneho malomeštiactva" (VI, 822—823). V skutočnosti dramatikovo kritické ostrie je v tejto hre hodne otupené a plytkosť malomeštiactva pomerne dosť šetrilo práve v mene onoho spolkárenia. Okolnosť, že *Sokolská rodina* nebola doteraz publikovaná a hlavne inscenovaná (hoci boli také pokusy) tiež dosvedčuje, že je to jedna z najslabších Tajovského hier po prevrate.

Poznámkový aparát, čo ako cenný, je niekde (napr. v VI. zv.) neúmerne rozsiahly. V I. a II. zv. ho zbytočne zväčšujú Ormisove vysvetlivky. Ich autor predpokladá u dnešného čitateľa veľmi nízku jazykovú kultúru a vzdelanostnú úroveň, keď mu vysvetľuje i také bežné ľudové (nie nárečové) výrazy ako šteblík, zverbovať sa na vojnu, okopnieť, priemyselník („taký človek, čo premýšľa (a vymýšľa)"), hofier atď. (I, 339 n.). Načo vysvetľovať také „cudzie" slová ako: pľac (pozemok), apatieka (lekáreň), konzum (potravné družstvo), migréna (bolenie hlavy), lektúra (!) (čítanie) a pod. (Tamtiež.) A aj tie nevyhnutné vysvetlivky nemuseli mať rozsah dvojnásobný! Zostručnené mohli byť pripojené k bibliografickým poznámkam, ako je to v *Zobraných spisoch Timravy*. Dosiahla by sa tým väčšia prehľadnosť poznámkového aparátu.

Pravda, ťažiskom editorovej práce je príprava textu. Z tejto problematiky si chceme všimnúť aspoň otázku výberu základného textu, resp. postoja k variantom. Pri predprevratovej próze základný text si Rosenbaum volí podľa prvého uverejnenia, ak je to možné podľa rukopisu. Pritom však prihliada i na neskoršie autorove úpravy textové i tie, ktoré zasiahli do obsahovo kompozičných zložiek diela. V druhom prípade ide najmä o rozšírenie textu o celé odseky, o nové postrehy alebo i celé motívy, zriedkavejšie i o skrátenie pôvodného textu. Takéto úpravy editor vnáša alebo nevnáša do výsledného textu podľa zásady, že „do výsledného textu treba zahrnúť tie doplnky, ktoré sú nepochybne autorove a ktoré rozširujú alebo prehlbujú realistický obraz Tajovského a tým aj umelecké poznanie" (I, 357). Výsledný text je teda kombináciou viacerých textov. Editorova zásada znie síce presvedčivo, ale má jedno úskalie: o tom, či autorova úprava prehlbuje, alebo neprehlbuje realistický obraz, rozhoduje — sám editor, pretože vypustený variant niekedy uvádza, inokedy zase neuvádza. Tak napr. v poznámkach k poviedke *Pán syn* (II, 337) spomína dve verzie. Prvú Tajovský uverejnil v Dennici a Národnom kalendári r. 1914, druhá vznikla úpravou pre VI. zv. *Spisov*. Rosenbaum po stručnej charakteristike rozdielu medzi verziami prichádza k záveru, že prepracovaním sa „váha i šírka novely zúžila a obraz sa zaostril na odnárodneného syna". Predsa však uverejňuje práve tento prepracovaný variant. Nebolo by lepšie uvádzať základný text bez zmien a dôležité varianty uviesť len v poznámkovej časti? Samozrejme, že ak ide o zásadnejšie prepracovanie — ako pri

poviedke *Pán syn* — váha rozhodnutia bude vždy na editorovi, najmä ak nie je možné uverejniť obidve verzie celej poviedky.

Rosenbaum postupoval správne, keď pri predprevratovej próze kriticky posudzoval text tých prác, na ktoré pri ich uverejnení mali priamy vplyv redaktori či korektori martinského centra. I v prípade Tajovského *Spisov*. Avšak pri predprevratových hrách akoby úplne zabudol na škodlivý vplyv vtedajšej kritiky na jeho dramatickú tvorbu. Za základ pre vydanie dramatikových prác zobral VII. a VIII. zv. *Spisov*, vychádzajúc z presvedčenia, že „Tajovský na hrách pre vydanie Spisov pracoval, hry doplňoval, ba zlepšoval aj poznámky pre režiséra a hercov" (III, 337). Obmedzuje sa preto len na pravopisnú úpravu. Hoci pri *Novom živote* hovorí, že text tejto hry prešiel mnohými a rozsiahlymi zmenami, neuvádza ani jeden variant. Robí tak pri *Ženskom zákone*, ale to sú v oboch prípadoch nepodstatné rozdiely. Editorova nekritičnosť sa najplnšie prejavila pri *Statkoch — zmätkoch*. Miesto pôvodnej 5 dejstvovej hry, uverejnenej r. 1909 v SP, uverejňuje autorovu úpravu v 4 dejstvách, pri ktorej Tajovský podľahol nesprávnym radám A. Halašu a mechanicky, v rozpore s logikou životnej i umeleckej pravdy i myšlienkového plánu hry spojil prvé dve dejstvá do jedného a zasadil ich nie ku Kamenským, ale k Ľavkovcom. *Statky — zmätky* sa od tej doby hrajú v tejto pokrivenej podobe. Vec je o to dôležitejšia, že práve pri dráme je potrebný autentický text, ktorý by bol spoľahlivou bázou pre režijnú úpravu, ak sa taká ukáže nevyhnutnou. A práve Tajovského súborné *Dielo* malo vniesť aj sem základnú nápravu a znamenať medzník v ďalšom vydávaní a inscenovaní Tajovského najlepšej, naozaj klasickej hry.

Týchto niekoľko kritických poznámok chcelo upozorniť na to, že vyriešenie všetkých problémov spojených s vydávaním a hodnotením Tajovského predpokladá ďalší nielen bibliografický, literárnohistorický, textologický výskum, ale i štúdium všetkých zložiek umeleckej formy. Rosenbaumovo vydanie Tajovského je významným podnetom v tomto smere.

Pavel Palkovič

CHRESTOMATIA SLOVENSKÉHO FOLKLÓRU

Andrej Melicherčík, *Slovenský folklór*, Chrestomatia, Vydavateľstvo SAV, Bratislava 1959; strán 790.

Dlho sme pociťovali nedostatok publikácie, ktorá by predstavovala čitateľom našu ľudovú slovesnosť v jej plnosti a historickom vývine. Túto aktuálnu požiadavku spĺňa chrestomatia Andreja Melicherčíka predovšetkým v tom, že nás oboznamuje s bohatými ukážkami slovenského folklóru. Je prierezom ľudovou slovesnosťou od najstarších čias až podnes. Na základe do nej pojatého materiálu možno si urobiť dosť ucelenú predstavu o ľudovej slovesnej tvorbe na Slovensku.

Od strany 49 až po stranu 715 ukazuje nám zostavovateľ v chronologickom slede jednotlivé žánre folklóru. Vychádza pritom od najstarších útvarov k novším: zaklínania a zariekania, kalendárna obradová poézia, ľudové hádanky, príslovia, porekadlá a pranostiky, rodinný obradový folklór, ľudové rozprávky démonologické, fantastické, o zvieratách, legendy; rozprávky historické, realistické, humoristické, satirické a ľudové anekdoty; piesne historické, regrútske i vojenské; ľudové balady; piesne lyrické, detský folklór; ľudové divadlo, piesne robotníckej triedy. V tomto zoradení materiálu sa autor pokúša o nový pohľad na chronologizáciu slovenského folklóru. Pri rozlišovaní folklórnych žánrov a ich zložiek vychádza z historických podmienok, ktoré vytvárali živnú pôdu pre ich vznik a vývin. Melicherčíkovu chronologizáciu (ako i sám o tom píše) treba chápať podmienečne a možno do nej vložiť viacero otáznikov, napr. v problematike oddeľovania kalendárnej poézie od rodinnej. Obidva druhy sú totiž úzko poprepletané mnohými súvislosťami. Melicherčík ich v chronologizácii oddeľuje.

Melicherčíkova chrestomatia má slúžiť ako reprezentačná publikácia; výberom ukážok

plní túto úlohu, hoci z prísneho odborného hľadiska bolo by možné ešte všeličo v nej zlepšiť. Je nesporný fakt, že je pozoruhodná mnohými nadhodenými problémami a že zostáva výkričníkom v mladej slovenskej folkloristickej disciplíne, v otázkach, ktoré čakajú na rozpracovanie a na nový prehĺbený pohľad. Je to teória žánrov, neustálená chronologizácia, terminológia, poetika, dejiny slovenského folklóru atď. Celé toto úskalie slovenskej folkloristiky si zostavovateľ a zároveň aj autor štúdie *Slovenský folklór a jeho dejiny* uvedomuje a upozorňuje na problémy, ktoré s ním súvisia. („V nejednom bode treba urobiť skoro ešte všetko, aby sa na Slovensku mohlo hovoriť o folkloristike ako o skutočne vednej disciplíne." A. M., 6.) Treba oceniť práve túto stránku Melicherčíkovej publikácie a jeho úsilia.

Andrej Melicherčík prináša v knihe viacero dôležitých postrehov, napr., že od osemdesiatych rokov minulého storočia sa narušuje súmernosť medzi zberateľskou a bádateľskou činnosťou. („Zberateľská práca tvorí ešte stále prevládajúcu časť folkloristickej práce na Slovensku. Dôsledky toho sa však prenikavo prejavujú v pomernej živelnosti samých zberateľských akcií." A. M., 6.) Poukazuje ďalej na nie celkom vyhovujúce podmienky pre prípravu mladých vedeckých a odborných kádrov. Dodávame k tomu, že je zarážajúcou skutočnosťou, ak absolvent národopisu (folkloristiky) po skončení štúdia nedostane miesto, na ktorom by sa mohol uplatniť so svojou špecializáciou. Kde je chyba? Vysoké štipendiá, ktoré naši študenti poberajú, dali by sa aj lepšie využiť. Bolo by azda možné v rámci reformy vysokých škôl zreformovať aj štúdium národopisu a folkloristiky v tom zmysle, aby študenti boli aj prakticky pripravení pre svoju prácu, aby sa mohli uplatniť okrem vedeckých inštitúcií aj v osvetových pracoviskách, v súboroch, závodoch ap.? Na návrh Andreja Melicherčíka dalo by sa pouvažovať aj o vyučovaní ľudovej slovesnosti v rámci literárnej výchovy na stredných školách.

Zároveň nemožno obísť niekoľko momentov, ktoré pôsobia rušivo v celej publikácii a ktoré nemožno vždy pripísať iba na konto autora a zostavovateľa. Nevypracovaná teória folklórnych žánrov vytvára ťažkosti pri chronologizácii. Šťastie, že môžeme siahnuť po vyspelej sovietskej folkloristike a načrieť do pozoruhodných prác českých autorov. Nemožno viesť presne deliacu čiaru medzi zariekaniami a zaklínaniami, medzi obradovou poéziou kalendárnou a rodinnou, medzi príslovami a porekadlami atď. (Napr. isté formy kolied sú svojím charakterom zaklínania a tvoria i súčasť kalendárnej obradovej poézie. Mnohé lyrické piesne majú styčné body s obradovou poéziou; nie však vždy a za každých okolností sú obradové.) Obradovosť v starších žánroch je problémom podobne ako styčné body jednotlivých útvarov folklóru.

Úvodná štúdia Andreja Melicherčíka *Slovenský folklór a jeho dejiny* pôsobí dojmom prílišnej stručnosti a všeobecnosti pri konkrétnom a bohatom materiáli. Charakterizuje iba najpodstatnejšie vlastnosti ľudovej slovesnosti a niektoré špecifické znaky slovenskej ľudovej slovesnosti. Autor sa zaoberá vývinom folklórnych žánrov od najstarších čias až po najnovšie časy. Mnohé jeho myšlienky sú však iba nadhodené, napr. otázky ľudovej slovesnosti 15., 16. a 17. stor. Vyžadovalo by sa konkrétnejšie ich rozviesť, napr. otázku dotvárania žánrov, strácania spojív s pohanským kultom, poetické zvláštnosti a vznik nových žánrov, otázku lokálnej ohraničenosti a celoslovenského charakteru atď. Väčšiu pozornosť si zasluhuje štýl ľudovej slovesnosti.

Zostavovateľ uviedol do publikácie aj ukážky z diela Pavla Dobšinského a Ľudovíta Štúra. Išlo vcelku o šťastný nápad, ktorý sa však nerealizoval dôsledne. Treba tiež spresniť názor akoby až štúrovská generácia po prvýkrát objavila v ľudovej slovesnosti umenie. Veď už Pavel Jozef Šafárik v známom *Promluvení k Slovanům* (H r o m a d k o v e *Prvotiny pěkných umění 1817*) vyzdvihuje estetické hodnoty ľudovej poézie. Na estetickú stránku ľudovej piesne upozorňuje aj Ján Kollár v *Predmluve* k I. a II. zv. *Písní světských*. V chrestomatii *Slovenský folklór* chýbajú ukážky ďalších základných diel slovenskej folkloristiky staršieho i novšieho obdobia.

Ukážky robotníckeho folklóru v odseku č. II (*Piesne revolučné*) zostavovateľ nevolil z hľadiska požiadaviek ľudovej slovesnosti práve najšťastnejšie. Revolučná pieseň síce nekráča a sotva môže kráčať v šľapajách tradičnej roľníckej piesne, avšak požiadavka

kolektívnej povahy ako základná črta je nevyhnutná aj v robotníckom folklóre. Aj v tejto slovesnosti treba si ujasniť ešte veľa pojmov, najmä ak ide o najmladšie odvetvie ľudovej tvorivosti, ktoré neprešlo ešte rôznymi variačnými procesmi, kryštalizáciou a obohacovaním.

Poznámky a vysvetlivky sú vypracované dosť nehospodárne a nepresne. Ide tu o nesprávne vysvetľovanie jednotlivých výrazov z nárečia. Zostavovateľ miestami vysvetľuje jedny dialektizmy druhými, rovnako neznámymi. Na str. 728 „opiščané kura" vysvetľuje takto: „čivkajúce kura"; na str. 737 „strechulec" ako „brnbolec". Iné slová vysvetľuje nepresne, napr. (731) slovo „hrotok" ako „mliečnik". Vieme (a vyplýva tak aj z textu), že hrotok je nádoba určená na zachytávanie mlieka pri dojení. Mliečnik je hlinený hrniec, do ktorého sa mlieko odkladá. Slovo „hamišna" (739) znamená v texte falošná a nie mlsná. Vereščžur nie je len „hlinená nádoba", ale jej istý druh, ktorý sa používa len pri istých príležitostiach. Mnohé výrazy nebolo treba vôbec vysvetľovať, ako napr.: dakoľko-niekoľko; ozajstný-opravdivý; ratoliestka-letorostka; lačný-hladný ap. Iné slová si vyžadujú vysvetlenie a nedostali ho, napr. sajdačka, devojna ap. Niektoré vysvetlivky sa viackrát opakujú.

Na str. 764 vypadol názov *Prostonárodnie slovenské povesti* a na ich miesto sa omylom dostala kniha *Úvahy o slovenských prostonárodných povestiach.*

Chrestomatia Andreja Melicherčíka i na vzdor niektorým nedostatkom splní svoje poslanie oboznámiť čitateľa s prierezom slovenskej ľudovej slovesnosti a istotne sa osvedčí ako učebná pomôcka.

Mária Dzubáková

ESEJE THOMASA MANNA

Thomas Mann, *Sila a sláva literatúry.* Eseje o nemeckých a ruských klasikoch, SVKL, Bratislava 1959.

Tieto vybrané eseje sú v slovenčine už druhým zväzkom esejí spisovateľa Thomasa Manna. Je to skutočnosť hodná povšimnutia a čitateľ si oprávnene môže klásť otázku, čo robí kritické práce tohto spisovateľa takými príťažlivými, že im mnohí dávajú prednosť pred prácou osvedčených literárnych kritikov — profesionálov, nehovoriac už o tých, čo ich uprednostňujú pred vlastnou obsiahlou a obdivuhodnou tvorbou tohto autora? Zdá sa nám, že je to predovšetkým špecifický, svojský prístup k autorovi či dielu, o ktorom chce niečo povedať, prístup rovného k rovným, zasväteného ku zasväteným. Netvári sa totiž ako kritik, ale iba ako vykladač, a to vykladač z vlastného vnútra, z vlastného zážitku, z vlastnej spisovateľskej skúsenosti. On sám sa na svoje esejistické práce díva s jemu vlastnou ironickou výhradou a skromne ich nazýva „Versuche" v neprenesenom význame slova. A tak, podľa vlastných slov, právo písať o druhých (v našom prípade o vrcholných zjavoch nemeckej a ruskej klasiky) mu dáva ono dôverné Anch'io sono pittore — aj ja som spisovateľ, čiže právo a možnosť z vlastnej podstaty a z vlastného bytia vysvetľovať toho druhého.

A tak sa Mann v svojich esejách zväčša zamýšľa nad tým, čo robí podľa neho jeho veľkých literárnych druhov veľkými, nad ich osobnosťou a charakterom, menej nad ich konkrétnym dielom a ešte menej nad jeho striktnou umelecko-formálnou interpretáciou. „Lapidárnou formulkou na organické tajomstvo diela" je rovnako preňho ako pre Goetheho osobnosť, ono goetheovské: „Človek musí niečím byť, aby niečo urobil". A tak z goetheovskej istoty, že je to „len osobnosť a charakter autora, čím dielo vlastne pôsobí a čo prechádza do kultúry", spod tohto zorného uhla pristupuje Mann k piatim zjavom nemeckej a ruskej literatúry, ktorými sú: Goethe, Schiller, Tolstoj, Dostojevskij a Čechov.

Goethe je pre Thomasa Manna spisovateľom a postavou dôverne známou. Jemu patrí väčšina mannovských esejí, on je hrdinom jeho románu *Lotte vo Weimare,* s ním sa cíti príbuzný vo všelijakom smere a ohľade: obaja sú patricijskí synáčko-

via, ktorí prerástli svoju triedu, obaja sú pritom všetkom reprezentanti meštianskej epochy, i keď jeden stál na začiatku jej rozkvetu a druhý prežil jej tragický úpadok do barbarstva, pred ktorým ho zachránil iba dlhoročný exil; obaja sú humanisti, pravdaže v tom širokom mannovskom zmysle, ktorý má málo spoločného so školskou učenosťou a ktorý chce byť „protikladom národnej obmedzenosti a fanatizmu". A nakoniec čisto vonkajšia podobnosť: obom bol vymeraný dlhý tvorivý život. Pravda, pri smrti Thomasa Manna pre tých, ktorí upreli pohľad na tento plodný a záslužný život, bolo tých podobností viac: obaja sa zaslúžili o svoj národ. Prvý bol naozaj prvým, ktorý povzniesol literatúru vlastného národa na úroveň naozaj svetovú, a druhý za čias najhlbšieho úpadku Nemecka — Becherovými slovami — „zachránil a povzniesol česť nemeckého mena". A zaiste môžeme pokladať za výraz uvedomelého príbuzenstva skutočnosť, že Thomas Mann rovnako ako Goethe siaha po látke faustovskej, no bolo už mimo jeho vôle, že román o doktorovi Faustovi nášho storočia je jeho posledným veľkým románom, tak ako posledným veľkým činom Goetheho bolo dokončenie Fausta.

Eseje Thomasa Manna — i tam, kde si berú za predmet výskumu konkrétne umelecké dielo: Fausta, Werthera a Annu Kareninovú — sú predovšetkým psychologickými črtami, i keď Mann nikdy nevytrhuje ani postavu ani dielo z konkrétnej historickej situácie. V esejách o Goethem sú to najmä dva aspekty, z ktorých nám ho predstavuje: Goethe ako spisovateľ, ktorý si vedome vyvolil spisovateľskú dráhu a Goethe ako reprezentant meštiackej epochy. Goethe bol pre Manna spisovateľom z určenia osudu, z nevyhnutnosti, sám pokladal spisovateľstvo za nevyliečiteľnú chorobu, ktorej sa nikdy nebude môcť zbaviť, no na druhej strane cítime jeho nadšenie a hrdosť, keď vraví: „Aké je to nádherné, keď skvelý ľudský duch vie vyjadriť, čo sa v ňom odráža!" To je výrok tridsaťtriročného, no starší Goethe si uvedomuje, že je to „smrteľne vážna snaha", ktorá ho núti uchopiť slovo tak, aby sa podľa možnosti bezprostredne „zhodovalo s tým, čo sme pocítili, videli, mysleli si, skúsili, namýšľali si, s tým, čo je rozumné". A tak hlavnými princípmi, ktoré určujú existenciu básnika a spisovateľa, sú pre Goetheho poznanie a forma, ktoré musia tvoriť organickú jednotu. Kde jej niet, tam je „všedná ľudská hlúposť, ktorá sa prejavuje ako nedostatok formy a poznania súčasne". Básnik a spisovateľ, ktorý takto vážne chápe svoje poslanie, bude sa snažiť o korektúru seba samého, bude rásť zo dňa na deň, bude nanajvýš receptívny, lebo má veľkú schopnosť obdivu iných, lebo je skromný. Takýto básnik a spisovateľ sa nevyhnutne stáva vychovávateľom. A kto vychováva sám seba, vychováva aj druhých. Ottilie vo *Výberových príbuzenstvách* za svojho autora hovorí: „Nezapieram: predstavujem si to ako šťastný údel vychovávať iných obvyklou cestou, keď sa nám dostalo výchovy najzvláštnejšou cestou..." Spisovateľ je podľa Manna vychovávateľom, ktorému sa dostalo výchovy najzvláštnejšou cestou, uňho kráča výchova ruka v ruke s bojom proti sebe samému a s bojom proti vlastnému „vzdialenejšiemu ja", proti národu. A táto pedagogická solidarita s okolitým svetom sa často prejavuje ako dištancovanie, chlad a prísnosť. Čiže ozýva sa v ňom istý opozičný postoj, Goetheho slovami „istá črta opovážlivosti, bez ktorej nie je myslitelný nijaký talent". A hoci je o Goethem známe, že nikdy nebol revolucionárom, výslovne si vyprosoval, aby ho nazývali konzervatívcom. „V zásade sa vlastne musí len napredovať!" To je rovnako spisovateľské krédo Goetheho ako aj Thomasa Manna.

Myšlienka sebavzdelávania a výchovy privádza Manna k predstave Goetheho ako reprezentanta klasicko-humánnej epochy vzdelávania, ktorú chce stotožniť s epochou rozkvetu nemeckého meštianstva, čiže vidí v Goethem reprezentanta toho meštianstva, ktoré hľadal po celý život. Pravda, túto štúdiu Mann písal r. 1933, tesne pred nástupom fašizmu, keď ešte v ňom tlel plamienok nádeje, že jeho „stred", jeho trieda sa ešte môže spamätať, a preto na ňu zúfalo apeluje: „Mešťan je stratený a príde o spojenie s novovyrastajúcim svetom, ak nebude schopný odlúčiť sa od vražedných príjemností a životu odporujúcich ideológií." Ak meštianstvo nedokáže toto urobiť, bude musieť „odstúpiť a zaďakovať". A Mann mu dáva za príklad Goe-

theho, ktorý prerástol meštianstvo, vymanil sa z jeho ideologických zábran a predsudkov, ktoré dnešné meštianstvo robia neschopným „previesť štát a hospodárstvo do nového sveta". A o tento „nový svet" v zásade išlo i dvom najznámejším dielam Goetheho, ktorým Mann venuje pozornosť, Wertherovi a Faustovi: prvé zvestuje Francúzsku revolúciu a druhé vieru v človeka budúcnosti, v jeho ľudskú prácu, vieru, že tento človek si nájde „vlastnú púť".

I ku všetkým ostatným zjavom, ktorým Mann venuje pozornosť, pristupuje — možno povedať — cez Goetheho. Je ním natoľko plný, je preňho natoľko normou, že všetky ostatné umelecké postavy, či postavy umelcov chápe vždy vo vzťahu k nemu. Tak Schiller, hoci je mu venovaná samostatná štúdia a Mann ho nechce porovnávať ako napr. Goetheho a Tolstého (v štúdii *Goethe a Tolstoj*), jednako mu vychodí ako Goetheho protipól, ako básnik „sentimentálny", čiže intelektuálny, z idey vychádzajúci, reflektujúci a patetizujúci, v protiklade k básnikovi „naivnému", čiže prirodzenému, anteovský so zemou zrastenému, homérovsky širokému. To však neznamená, že by bol Schiller pre Manna iba zjavom druhoradým, zatieňovaným zjavom Goetheho. Skôr sa nám zdá, že Schillerovi väčšmi platí bezvýhradná láska Mannova, láska bez onej všetko chápajúcej a všetko odpúšťajúcej irónie, akú pri všetkom obdive cítil ku Goethemu a ako ju poznáme najmä z románu *Lotte vo Weimare*. Mann rovnako obdivuje Schillera ako dramatika i ako človeka. Obdivuje Schillerovu ušľachtilosť, pracovitosť pri asketickom vypätí vôle až do krajnosti najkrajnejšej, smrti, ktorej akoby z pazúrov vyrval svoje posledné diela a najmä Demetria, tento vynikajúci fragment. Schiller ako dramatik si vynašiel svoj osobný „divadelný idióm, ktorý si nemožno pomýliť, čo do kadencie, gesta a melódie... najskvelejší, rétoricky najpútavejší, aký v nemčine a vari na celom svete vôbec kto vymyslel, zmes reflexie a afektu, taká plná dramatického ducha, že je odvtedy ťažko rozprávať z javiska a neschillerizovať". Sú to také ozajstné slová uznania, že sotva sa Schillerovi dostalo nadšenejších a výstižnejších. A na adresu súčasných západonemeckých Schillerových „prekrúcačov", ktorí rozprávajú o Schillerovom „slabošskom estetizovaní", odpovedá: Práca na duchu národa, jeho morálke a vzdelaní, na tom, aby si vedel uvedomiť, že iní ľudia sú tiež ľudia, i keď žijú „v inom ideovom systéme, iných sociálnych výsadách", práca na ľudstve, ktorému želá statočnosť, poriadok, spravodlivosť a mier miesto zdivenej lži a soptiacej nenávisti — to nie je únik zo spoločnosti do nečinnej krásy, lež je to „uchovávajúca služba životu".

I pokiaľ ide o Tolstého, Mann je verný svojmu doterajšiemu postupu: porovnáva. Tolstého ako reprezentanta cudzej, nemeckej literatúry, ktorému predovšetkým patrí Mannova pozornosť, stavia Mann vedľa Goetheho a hneď sa pýta: nie je to netaktná, svojvoľná, neprípustná kopulácia? Nie, títo dvaja veľkí epici majú naozaj veľa spoločného, no pritom i to spoločné má u každého typické, svojské zafarbenie. Obaja sú „najväčší" spisovatelia svojho národa, obaja sú reprezentanti, stvárňujúci vo svojej tvorbe každým svojím vlastným spôsobom to najnárodnejšie, obaja sú vychovávatelia, obaja sú prírodní i prirodzení, homérovsky široký, plastickí, zmysloví, zemití, realistickí. A ako takí sú v protiklade básnikom „idey", vizionárom ducha, „navštíveným a posadnutým", akým je najmä Dostojevskij. Tolstoj vraj odmietal Dostojevského, lebo ho pokladal za „chorého". Mann má k tomuto spisovateľovi iné stanovisko, i keď to nie je stanovisko jednoznačne prijímajúce: Dostojevskij — s mierou, tak nazval svoju esej. Na Dostojevského sa díva ako na učiteľa Nietzscheho a hoci Mann si po celý život zachoval istý obdiv pred „géniom ako chorobou a chorobou ako géniom", nijako mu on nezužuje pohľad na tvorbu oboch. Nech akokoľvek antihumánne znejú Dostojevského paradoxy, ktoré vrhajú jeho hrdinovia do tváre spoločnosti, „vyslovené sú v mene ľudstva a z lásky k nemu".

Jednou z posledných Mannových esejí je esej o Čechovovi (1954). Čo priviedlo Manna, ctiteľa veľkých epických foriem, k Čechovovi „človeku malej formy", ktorá sa nepíše na úctyhodné roky, ale na jej napísanie vystačia dni, nanajvýš týždne? Bolo to poznanie, možno povedať náhle poznanie, že i krátky a skromný útvar môže v sebe zhustene obsiahnuť celú plnosť života a tak sa povzniesť „do rangu naskrze

epického", ba umeleckou intenzitou môže prevýšiť aj veľké dielo. No nie je to iba toto. Mann zasa na Čechovovi predovšetkým obdivuje jeho osobnú ušľachtilosť, skromnosť, citlivosť, a ako sa Mann mylne domnieva, pocit bezvýchodnosti, taký vlastný jemu samému v posledných rokoch pred smrťou. Hoci Mann jasne videl, ako je bezútešnosť Čechovovej tvorby podmienená spoločenskou situáciou predrevolučného Ruska, nechce sa dať presvedčiť o istote jeho viery v budúcnosť. Vieru v nový „šíry a slobodný život, ešte nezreteľný a plný tajomstiev" pripisuje u umierajúceho Čechova skôr „volaniu a vábeniu smrti". No dodáva s úfaním: „Alebo chceme veriť, že básnická túžba naozaj vie premeniť život?" Lež na túto otázku ani umierajúci Mann nevedel dať jednoznačnú odpoveď: a tu sú zároveň jeho hranice a tragédia.

Ako sme už spomenuli, Mannove portréty nie sú kritickými štúdiami: sú to eseje vychádzajúce predovšetkým z osobnosti autora, ktorému venuje pozornosť, menej z jeho diela. A, pravda, Mann sa nevyhol istým omylom, najmä v esejách z rokov dvadsiatych a tridsiatych. Napríklad predpokladá, že opozičný postoj je neoddeliteľný od existencie spisovateľa a neuvedomuje si triednu podstatu tohto opozičníctva, absolutizuje ho a tvrdí, že tento postoj bol odjakživa osudom každého ozajstného spisovateľa. Podobne občas krivdí Goethemu, keď o ňom tvrdí, že mu chýbala ľudovosť, že nechcel bojovať proti ustanovizniam a nemožno ani súhlasiť s jeho metafyzickým výkladom dedičnosti pri pôvode Goetheho. Rovnako sa nezbavil metafyzického uvažovania pri hodnotení choroby ako umeleckého fenoménu a nekriticky, bez akýchkoľvek výhrad prijíma Schillera. Je však zaujímavé a potešujúce, ako Mann, poučený historickým vývinom, vie sa zriekať svojich starých zásad i predsudkov.

Spomenuli sme, že Mann neumiera s optimistickou vierou v budúcnosť. Umiera v buržoáznom obkľúčení a Goetheho slová sú zároveň jeho poslednými slovami: „Tomuto temnému pokoleniu niet už pomoci."

Eseje Thomasa Manna uvádza obsiahla štúdia Karola Rosenbauma, ktorá svedčí o znalosti Mannovho diela a jeho problematiky, rozhodne nie jednoduchej. Preklad Júlie Májekovej treba hodnotiť ako odvážny prekladateľský čin: pokúsila sa vyskúšať verným pretlmočením Mannovej obdivuhodnej syntaktickej stavby hranice syntaktických možností slovenčiny, i keď sa občas nevyhla strnulosti a zmyslovej dvojznačnosti (napr. na str. 31, 331, 361, 372, 386). Preklady úryvkov zo Schillerovej a Goetheho poézie Viliama Turčányho sú ako obyčajne na úrovni; pri niektorých citátoch mu však nebol známy poetický kontext, z ktorého boli vytrhnuté a tak sa mu občas stalo, že v preklade nevystihol zmysel originálu, na ktorý sa práve Mann zameral.

Nora Krausová

GLOSY

ŠTÚDIA O MACHAROVI BÁSNIKOVI

Práca Zdeňka Pešata na túto tému (Zdeněk Pešat, *J. S. Machar básník*. Rozpravy ČSAV, Řada společenských věd, 1959, sešit 6, strán 124) robí si nárok na zvýšenú pozornosť už tým, že je príspevkom k hlbšiemu preskúmaniu problematiky tzv. generácie deväťdesiatych rokov, teda problematiky, marxistickým výskumom dosiaľ málo prebádanej, i keď ide pri nej o komplex otázok, tesne súvisiacich s ďalším vývinom literatúry v 20. stor. Pešat si preto cieľ svojej štúdie stanovil dostatočne široko: nejde mu len o monografický pohľad na Macharovu poéziu, ale cez ňu sa pokúsil vrhnúť prúd svetla i na vývinový kontext českej poézie na sklonku 19. stor.

Vyšiel pritom z vymedzenia pomeru Macharovej poézie k problematike spoločenského vývinu v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch a v súvislosti s tým aj z určenia pomeru medzi Macharovou ranou tvorbou a poéziou predchádzajúcej generácie (prvá kapitola: *Nové rysy Macharova poměru ke skutečnosti v jeho raně poesii*). Používa pre ňu termín „demokratická poézia", čo, pravda, iste neznamená, že by Macharova poézia, ktorá je s ňou v protiklade, bola nedemokratická. Ide len o to, že Macharova poézia vo svojom ideovom ustrojení a svojím pomerom ku skutočnosti konkrétnejšie a subjektívne naliehavejšie vyjadruje vedomie prehlbujúcej sa diferenciácie českej národnej spoločnosti a že súčasne Macharova poézia dospieva k ostrej negácii tých buržoázne demokratických spoločenských ideálov, ktorým predchádzajúca generácia (ruchovci a lumírovci) ešte dôverovala. (V zátvorke si kladieme celkom mimovoľnú otázku: dôverovala im táto generácia skutočne plne a bezvýhradne? Aspoň u Hviezdoslava nájdeme nejeden doklad i na postupné narastanie skepsy voči ideálom buržoáznej demokracie a na zápas medzi úpornou snahou udržať si vieru v tento ideál a sklonom k onej skepse. Nemožno niečo podobné nájsť aj v českom analogone k Hviezdoslavovi a netreba v tom prípade i „demokratickú poéziu" českú vidieť ako jav vnútorne zložitejší, protirečivejší?) Z takéhoto hľadiska sa potom Pešatovi Machar, a vôbec postoj individualistickej spoločenskej negácie v osemdesiatych rokoch javí ako prechodný medzičlánok od staršej „demokratickej poézie" k tvorbe, v ktorej už možno rozoznať hlas novej triedy, proletariátu (napr. Bezruč), i keď to ešte nie je hlas revolučného boja novej triedy.

V druhej kapitole (*Nové básnické zobrazení reality*) overuje si Pešat tieto základné konštatovania o zaradení Machara do spoločenského vývinu na materiáli jeho prvých básnických knižiek (najmä *Confiteoru I—III*). Veľmi bystro odhaľuje Macharovo postavenie na priesečníku medzi lumírovcami (Vrchlický) a symbolizmom, keď určuje kvalitu Macharovej subjektívnej negácie spoločnosti, ktorá v porovnaní s negáciou symbolistického typu (*Moderní revue*) má charakter stále „spoločensky objektívneho, pozitívneho činorodého prejavu" (38). Predsa však základné črty novej poetiky u Machara dajú sa najlepšie dokumentovať na pozadí poetiky lumírovskej. Pešat to robí nielen po stránke tematickej, ale ako kritérium používa najmä zmenu subjektívneho postoja ku skutočnosti u Machara, pretože až táto prináša i celý rad nových spôsobov básnického vyjadrovania. Pešat ich zhrnuje do tvárneho princípu omedzovania metaforickej stránky verša (hoci ešte aj Machar pracuje s čechovskou perifrázou) a zvýrazňovania sémantickej stránky slova (irónia, sarkazmus), no najmä zámernej prozaizácie jazykových prostriedkov prvkami hovorového jazyka. Tieto nové prostriedky vyjadrovania niesli pritom so sebou aj určité zmeny v rytmickej štruktúre Macharovho verša (zjednodušenie intonačnej línie

verša, nové cítenie kvality rýmov a pod.). Všetkými novými prvkami svojej poetiky ktoré vyplynuli z nového postoja ku skutočnosti, vytvoril Machar podľa Pešata predpoklady pre zblíženie českej poézie so súčasným životom, a tým predpoklady pre schopnosť poézie priamo reagovať na aktuálnu rozpornosť súdobej spoločnosti.

Dokazuje to vývin tvorby samého Machara v deväťdesiatych rokoch, keď sa Machar nielen básnickou, ale i publicistickou činnosťou stáva jednou z vedúcich osobností českého kultúrneho a verejného života (tretia kapitola: *Básnická objektivisace individualistického postoje na aktuálních společenských tématech*). Pešat ukazuje vnútornú spojitosť medzi novosťou Macharovho subjektívneho postoja k svetu v prvých lyrických zbierkach zväčša intímneho rázu a Macharovou lyrikou vyslovene politickou (*Tristium Vindobona I—XX*), ktorej novosť spočíva vlastne v tom, že je prudkou polemikou s tradične chápaným „vlastenectvom" českej poézie. I Macharovu epiku (*Zde by měly kvést růže...*, *Magdaléna*) poníma Pešat ako prostriedok objektivizácie Macharovho individualisticko-deziluzívneho postoja k svetu. Zaujímavá je najmä analýza *Magdalény*, ktorú Pešat pochopil a vyložil protitradične; nevidí v nej obdobu „trpiacich" ženských postáv zo zbierky *Zde by měly kvést růže...*, ale rozborom fabuly a spôsobu podania fabuly (funkcie rozprávačovho subjektu) interpretuje *Magdalénu* ako útočnú satirickú kritiku „protivnej" meštiackej spoločnosti.

Organické pokračovanie týchto Macharových básnických výbojov vidí Pešat i v jeho publicistickej činnosti, na ktorej začiatku stojí známa stať o Hálkovi (z r. 1894). Pešat osvetľuje nielen priebeh, ale najmä zmysel polemických bojov, ktoré sa okolo tejto state rozpútali, a určuje účasť i miesto Machara pri formovaní širokého frontu mladých pokrokových síl českej literatúry v deväťdesiatych rokoch. Aj keď sa tento front nepodarilo pevne sformovať a udržať, Pešat vidí zmysel úsilí a boja mladých v tom, že natrvalo rozbili „kultúrne autoritárstvo vládnúcej buržoázie a prerážali cesty novému vývinu literatúry v 20. storočí" (88). Pravda, stroskotanie organizačných snáh českej moderny vyvolalo i u Machara, ako jedného z iniciátorov jej akcií, novú vlnu dezilúzie a pomklo jeho vývin k hľadaniu nového východiska z marazmu súdobej meštiackej spoločnosti. Takéto východisko domnieval sa nájsť v príklone k histórii, pravda, svojrázne poňatej.

Príklon k historickým látkam (štvrtá kapitola: *Nová forma objetivisace: příklon k historii*) bol pre Machara, ako to formuluje Pešat, sprvoti pevným záchytným bodom, ktorý mu dával vedomie pomíjajúcnosti všetkého, teda i biedy súčasnej doby, a ktorý mu preto dáva i vnútornú rovnováhu. Pešat jasne poukázal na určitý autoštylizačný prvok v Macharovom chápaní histórie, najmä v jeho poňatí antiky, no zároveň poukázal i na nedostatočnosť takéhoto postoja pri látkach z iných dejinných období, kde sa už ani Machar neubránil eklektičnosti. Aj Macharova historická poézia v podstate spočíva na básnikovom individualizme, i keď sa v samom závere pozdvihuje k správnemu pochopeniu pomeru medzi jednotlivcom a ľudovými silami. Pravda, toto pochopenie ostalo obmedzené iba na Macharov vzťah k francúzskej buržoáznej revolúcii (*Roky za století*) a nedokázalo sa obnoviť v básnikovom vzťahu k neskoršiemu dejinnému vývinu. Preto Macharov pokus o vlastnú „legendu vekov" vyúsťuje napokon do pesimistického názoru na smerovanie ľudstva k zániku. Osudy Macharovej tvorby v poslednej fáze (piata kapitola: *Doznívání za buržoasní republiky*) sú logickým pokračovaním a doznievaním tohto pesimizmu, tohto nenájdenia východiska v príklone k novým, socialisticky revolučným spoločenským silám.

Náročky sme takto reprodukovali — aspoň v hrubých črtách — vývody Pešatovej obsažnej štúdie, pretože sa nazdávame, že riešenie Macharovho „prípadu" môže byť dobrým metodologickým podnetom aj pre výklad obdobnej problematiky vo vývine slovenskej literatúry na prelome storočí (napr. pre výklad predprevratového diela Janka Jesenského). Jednako však pri čítaní posledných dvoch kapitol Pešatovej práce neubránili sme sa istej ľútosti: škoda, že autor posledné obdobia Macharovej tvorby (najmä obdobie od začiatku 20. stor. po prvú svetovú vojnu) nesledoval už v takom širokom spoločenskom a literárnom riečišti, ako obdobia predchádzajúce;

že sa tu viac ponáša na ponáhľajúceho sa monografistu Macharovho, než na široko rozhľadeného historika literatúry, akým sa ukázal v prvých troch kapitolách práce. Je síce pravda, že v Macharovom historizme našiel veľa zaujímavých čŕt, no ani ich súhrn ešte nestačí principiálne určiť Macharovo miesto v novej literárnej situácii v prvých dvoch desaťročiach nového storočia. Vynára sa otázka, či už v tom, že historizmus celkom okupoval Macharovu básnickú tvorbu od začiatku tohto storočia, netreba vidieť i začiatok konca jeho poézie? Tento historizmus je zvláštnou, Macharovi vlastnou formou prežívania všeobecnej krízy individualizmu, ktorá nastala na prelome storočí. Z hľadiska určenia Macharovho nového miesta v postupujúcom literárnom procese bolo by bývalo iste užitočné konfrontovať túto macharovskú formu krízy individualizmu s krízou individualizmu, ako sa javila a prekonávala u básnikov mladej, anarchistickej generácie (Neumann, Gellner, Šrámek) a konkrétne vyložiť rozdiely medzi macharovskou a touto novou negáciou buržoáznej spoločnosti. Stručná zmienka o tejto problematike (na str. 111) nemôže nahradiť jej rozbor, a preto nám v Pešatovej práci akosi chýba pokus o širšie historické uzavretie macharovského problému vo vývinovom kontexte českej poézie.

No napriek tejto „ľútosti", ktorá je ostatne motivovaná i vedeckou náročnosťou samej Pešatovej štúdie, radi priznávame jeho práci nielen obligátnu podnetnosť, ale skutočne podstatnú literárnohistorickú platnosť. Autorovi sa tu podarilo veľmi jasne a presvedčivým spôsobom ukázať Macharovu poéziu z osemdesiatych a deväťdesiatych rokov ako historicky nový typ básnickej tvorby, ktorého iniciatívny význam pre vývinový proces českej literatúry na prelome storočí už nebude možné nebrať na vedomie. A je len samozrejmé, že i obraz vývinu českej literatúry v tomto období, ktoré má kľúčové postavenie z hľadiska pochopenia ciest a osudov celej modernej českej literatúry, dostáva touto prácou plnšiu a historicky konkrétnejšiu podobu.

Stanislav Šmatlák

JUBILEÁ SLOVENSKÝCH LITERÁRNYCH VEDCOV

Vyplývalo z osudov nášho národa v minulosti, že mnohé oblasti slovenskej kultúry mali služobné postavenie. Úzko spojené s bojom za národné oslobodenie, za demokratizáciu spoločnosti však ako celok nikdy neprepadli od života odtrhnutému akademizmu, propagovaniu všelijakých samoúčelných umeleckých programov. Platí to aj na slovenskú literárnu históriu a kritiku, na činnosť Hurbanovu i Kalinčiakovu, Vajanského i Škultétyho, Vlčka i Františka Votrubu. Ten aj za nich všetkých napísal v doslove k prvému zväzku svojich Literárnych štúdií (1950): „Nebolo ambíciou článkov tu v knižke zhrnutých plniť úlohy len výslovne literárne. Záležalo nám veľmi i na novom celkovom hodnotení literárneho i kultúrneho života súčasného i staršieho, na dvíhaní a uplatňovaní pokrokového a demokratického obsahu v ňom, na rozvinutí a zdôvodnení odporu proti valnej časti vtedajšej tvorby, na objasňovaní jej reakčných koreňov."

Pre Kalinčiaka i Votrubu literárna kritika bola povolaním, avšak to, že sa nemohla stať aj ich zamestnaním, spôsobilo, že ich práce sú nesústavné, izolované, že hlboko prenikajú len do častí slovenského života slovenskej literatúry; inde nahradzujú stránenie pokrokovým a ušľachtilým myšlienkam požiadavkami ilustratívnosti a nehistorickým mentorovaním (Votruba napr. v hodnotení bernolákovcov).

Pre päťdesiatročného Alexandra Matušku sa už literárna kritika, nerozlučne spiata s jeho portrétami spisovateľov predchádzajúcich epoch, mohla stať zamestnaním. Už od študentských čias v Prahe, i potom, keď sa stal profesorom na rozličných miestach Slovenska a po oslobodení redaktorom najprv denníka, neskoršie nakladateľským redaktorom a hlavným redaktorom Slovenských pohľadov, bol vždy v prvom rade literárnym kritikom usilujúcim sa obsiahnuť celý novodobý slovenský literárny vývin. Nebol a neusiloval sa byť ako Hurban, Škultéty i Vajanský, ako Votruba politikom, politic-

kým publicistom. Nikdy však sa nechcel stať ani od života odtrhnutým profesorským vykladačom literatúry, ktorá už dožila svoj čas (v profesorských robotách zanikla literárno-kritická aktivita Kalinčiakova i Vlčkova!). Alexander Matuška bol ako študent i ako redaktor a je teraz ako pracovník Ústavu slovenskej literatúry našej Akadémie, skutočne zamestnaním literárnym kritikom. Literárna kritika však mu zostala aj povolaním. Preto i pri rozdielnosti názorov na jednotlivé otázky si všetci vážime činnosť Alexandra Matušku. Vieme, že aj jeho príkre hodnotenia niektorých diel našej súčasnej literatúry nevyplývajú z ľahostajného pomeru k slovenskému životu, ale z veľkej lásky k nemu, k našej kultúre, k tomu, čo sa v nej usilovalo a usiluje byť pokrokové, veľké a statočné.

Profesionál Alexander Matuška však si zachoval, čo bolo prednosťou amatérov a jeho kritická činnosť nebola nikdy ani akademickou ani obhajovaním všelijakých samoúčelných umeleckých programov. Platí pre celé jeho dielo, nielen pre články a polemiky uverejnené v súbore *Pre a proti* (1956), čo povedal o nich v doslove k tejto knihe: „Literatúra sa tu spája so životom, paralelizujú sa i stavajú oproti sebe, takže rovnako, ako je to kritika literárna, je to i kritika spoločenská, ktorá vychodí zámerne z rozdielu medzi tým, čo sa hlása a učí, a tým, čo sa koná a robí." Neoficiálny a neakademický Alexander Matuška bojoval, a preto nemal rád hotové formulky a niekedy aj prestrelil, no naozaj „sa nemusí hanbiť za to, že hľadal".

Alexander Matuška sa búril za prvej republiky proti ľudáckej i agrárnej reakcii, proti akademizmu i oficiálnosti. Hoci už vtedy uverejňoval aj v komunistických Slovenských zvestiach, v Dave, bolo v jeho kritikách viac rozhorčenia nad nestatočnosťou kapitalistického spoločenského poriadku (kritika slovenských „literárnych afér", jeho demaskovanie idolov slovenského meštianstva — Vajanský prozaik) ako sústavnej marxistickej kritiky.

Ale skutočnosť, že Matuška stál na protimeštiackom stanovisku dokázala sa v časoch skúšok ešte za okupácie (1942) na rozbore Gráfovej tvorby, ktorá vyústila románom *Oceľové vlny* do prisluhovania fašizmu. Pre Matušku takáto tvorba má pred sebou dve cesty, z ktorých vedie „jedna k osobnej skaze a spisovateľskej smrti Gráfovej, druhá k hrobu slovenskej prózy". Na stranu socialistického pokroku si stal Alexander Matuška verejne, pod svojím menom, v povstaleckom Novom slove, keď dôrazne pripomínal slovenským kultúrnym pracovníkom, že „všetci sa musia starať o štát, o spoločnosť, o veci obecné, všetci musia byť na čas politickí, aby si raz — možno — mohli dovoliť nimi nebyť... Revolúcia záleží hlavne v uchopení moci, no znamená aj prerod v ľuďoch samých, v ich dušiach a mysliach. Je výrazom objektívnych síl, ale je súčasne záležitosťou osobnou, vnútornou." A už vtedy zdôrazňoval aj to, že povstanie ľudu, vedené stranou, je v tradícii a je vyvrcholením túžob našich najlepších spisovateľov: „Ako ľudu, aj im, básnikom, bol Jánošík symbolom a zárukou, že ohník nielen horel, ale bude horieť a nedohorí, kým nepominú príčiny, pre ktoré bol zapálený. Všetko typizovanie a idealizovanie tejto postavy má svoje korene nielen v potrebe básnickej štylizácie, ale aj v tom, že v nej ľud a básnici *takto* (zdôraznil Matuška) museli predviesť osobu buriča."

Takýto Alexander Matuška, ktorý na zjednocovacom sjazde komunistov a sociálnych demokratov v septembri 1944 hovoril za kultúrnych pracovníkov, nevyhnutne po oslobodení sa postavil do radov objovníkov za nový socialistický život proti starému. Povstanie sa stalo Matuškovi oným diferenciačným bodom, ktorým sa začalo deliť staré od nového, lebo „povstanie sa nám neprihodilo, vzniklo z vôle a zámeru". Preto v pomeroch, keď znovu začali dvíhať hlavu porazené elementy, keď začali oťukávať možnosti zvratu k starým buržoáznym poriadkom jednoznačne v zmysle boja komunistickej strany sa chápala Matuškova otázka: „Dovolíme a strpíme teraz, aby sme boli naďalej svedkami svojich príhod, alebo sa rozhodneme pre reguláciu, a keď treba, pre metódy, o ktorých je isté, že sa im porozumie?" A ako pochopil Alexander Matuška Február 1948: „Nič v minulosti neviedlo tak bezpečne k novým formám ako nové obsahy. Keď sa tieto nové obsahy

objavili a keď sa v dôsledku toho zlámali hrádze a formy, stvárňovalo sa nové dočasne „bez formy", ale táto bezformovosť bola vývinove vyšším stupňom i z hľadiska samého umenia než zmysel strativšie virtuózničenie. V tejto situácii bude umenie dočasne i dnes, v situácii komplikovanejšej o to, že okrem nových obsahov je tu, alebo bude tu, i nové obecenstvo. Tvrdí sa, že sa možnosti umelcov zvýšili. Hej, a zväčšilo sa ešte čosi. Teraz pôjde o sloh, o veľký, veľkosti čias zodpovedajúci a zároveň v širokom meradle vnímateľný sloh."

Všetky citované Matuškove myšlienky potvrdzujú, že ich autor včas a dôkladne pochopil tú zmenu, ktorá sa stala s literatúrou víťazstvom socializmu. Nie je len vo vytrhnutých slovách, ale vo všetkých jeho „profiloch" a „medailónoch". Je príznačné, že knihami k svojim čitateľom sa Alexander Matuška mohol prihovoriť až po oslobodení. Pre starý spoločenský poriadok bol nepríjemný hlas odhaľovača a buriča, a tak Matuška svoje prvé knihy vydal ako tridsaťšesťročný, majúc ich však hotové už dávno predtým. Roku 1946 vyšli knihy *Vajanský prozaik* a *Profily* a ďalšie až potom v pravidelných odstupoch: r. 1948 *Štúrovci*, r. 1950 *Nové profily*, r. 1953 *Vavríny nevädnúce*, r. 1956 *Pre a proti*, r. 1959 *Od včerajška k dnešku* a konečne tohto roku k jeho päťdesiatke vyšli *Medailóny*. Vo všetkých týchto knihách je Matušková predstava literatúry v zásade marxistická, i keď formulovaná „matuškovsky". On vie, že buržoázny umelec stroskotáva preto, lebo „chápe svoje umenie izolovane od spoločenského diania, že nejde s dobou a vývinom, že nechce byť v „dejinách" a ak, tak len v dejinách duše". Matuškovi išlo a ide o to, aby každé umelecké dielo nieslo poslanie, poslanie nie hocijaké, ale pravdivé a z hľadiska nielen spisovateľa, ale i ľudu. Pre neho sú nielen slovami slová záveru jeho knihy *Od včerajška k dnešku*: „Utváračskou úlohou štúrovskej literatúry bolo tvoriť z obyvateľov dolín národ. Utváračskou úlohou literatúry socialistickej je vytvárať z tohto národa národ socialistický, ľud republiky."

A predsa došlo k bojovému stretnutiu, k veľkej diskusii práve o Matuškovej knihe venovanej problémom súčasnej literatúry! Zradil vari Matuška svoju minulosť bojovníka za pokrok a jeho zámer pomáhať utvárať našej literatúre „z tohto národa národ socialistický" je len v slovách? Či azda neohlásili sa proti kritikovi tí súčasníci, „urazení a ponížení", jeho kritikou, ktorí nedorástli jeho vysokých požiadaviek? Matuška nezradil a proti Matuškovi neohlásili sa len urazení a ponížení, ale autor prísnych súdov zabudol, že veci, diela i spisovatelia majú svoj historický zmysel, že nový obsah nevytvára nové umenie naraz, že ono nemôže vyskočiť naraz v celej ligotavej zbroji ako Pallas Athenae. Matuška akoby bol zabudol aj na svoje vlastné slová, ktoré povedal r. 1948 (už tu citované): Nič v minulosti neviedlo tak bezpečne k novým formám ako nové obsahy. Keď sa tieto nové obsahy objavili a keď sa v dôsledku toho zlámali hrádze a formy, stvárňovalo sa nové dočasne „bez formy", ale táto bezformovosť bola vývinove vyšším stupňom i z hľadiska samého umenia než „zmysel strativšie virtuozníčenie". Matuška nepochybne chce, aby nový sloh *slovenskej* socialistickej literatúry bol čo najlepší, primeraný veľkým možnostiam jej rozvoja. To však nesmie znamenať, že treba sa hanbiť za roky rastu, za to, že v slobodných pomeroch ešte slovenskí prozaici nedorástli veľkosť Jilemnického. Ide nám všetkým o to, aby naša nová literatúra bola aj kvalitou dobrá, no je to proces. Áno, treba ho urýchľovať, no nebolo by dobre spáliť hocičo, čo by mohlo byť na úžitok.

Prajeme Alexandrovi Matuškovi, ktorý v socialistickej slovenskej kultúre je kritikom povolaním i zamestnaním, aby ešte po dlhé roky ako doteraz bedlil nad zdarným rozvojom našej literatúry.

Ivan Kusý

Pri Michalovi Chorváthovi, kritikovi širokých záujmov a nadšeneckom kultúrnom politikovi, nám vždy príde na um rodostrom našej kritiky: v minulosti boli naši kritici vždy organizátormi kultúrneho života, aj iniciátormi, redaktormi časopisov i redaktormi spisov a nových diel spisovateľov, pracovníkmi na malom literárnom dielku i na veľkých kultúrnych koncepciách a odtiaľ bol už len krok

k tvorcom národných pohybov. Literárny kritik bol teda skoro pravidelne literárnym, osvetárskym a vôbec kultúrnym dejateľom, ktorý zaberal a často viedol veľmi široký úsek; boli to duchovia jemného čutia, hlbokých myšlienok a iniciatívnych podujatí; spomeňme si — že to naozaj tak bolo! — na J. M. Hurbana, Sv. H. Vajanského, J. Škultétyho, Fr. Votrubu a na Št. Krčméryho. Až po prvej svetovej vojne, keď sa naša kultúra začala rozvíjať špecializovane po svojich odboroch a neskôr ešte špecializovanejšie po žánroch, tvorila sa odborná kritika jednotlivých umení a ich druhov; kritickí polyhistori v umení sa rôznili a uzatvárali do jednotlivých odborov i žánrov. Vedomie jednotnosti a spojitosti celej kultúry sa trhalo; dnes máme už špecialistov len na divadelnú kritiku, len na prózu, len na poéziu, len na sovietsku, španielsku, či taliansku literatúru; je celkom pochopiteľné, že toto všetko má svoje výhody, že to dáva možnosť prehlbovaniu, no súčasne nesie to i veľké nevýhody: že jednotliví odborníci prestanú cítiť väzivo jednotnej národnej kultúry, v ktorej okrem poézie je aj próza i dráma, divadlo i preklady zo svetových literatúr, výtvarníctvo aj veda. Ak predsa možno povedať, že máme v súčasnosti kritika, ktorý obopína široký kruh umeleckých odvetví a vo vide má celú našu literatúru, myslíme predovšetkým na nášho päťdesiatročného Michala Chorvátha. Ba zdá sa nám, že dnes je naším posledným kritikom — kultúrnym politikom, ktorý má svoje korene hlboko v národnej kultúre a ktorý pri posudzovaní jednotlivých diel myslí na široké rozlohy kultúry v národnom živote. Preto je jeho kritický profil taký dôverne známy, jeho rast veľmi organický a jeho pôsobenie samozrejmé, skromné, niekedy až nenápadné.

Teda: kultúrny politik a kritik Michal Chorváth pôsobil ako redaktor časopisov, teraz ako redaktor nakladateľský, bol pedagógom, po oslobodení funkcionárom a organizátorom našich spisovateľov a celej kultúrnej oblasti. Z tohto obdobia, ale i z čias pred ním, pochádza mnoho jeho článkov kultúrno-politických alebo vyslovene politických: rád vytváral sústavy, koncepcie, zanášal sa svetlými predstavami, hľadal súvislosti a korene problémov, predvídal vývoj, upozorňoval a ukazoval smer — to všetko bola práca nesmierne záslužná, dosiaľ nezhodnotená; aj keď boli v nej medzery znalostí, predsa boli to podnety a poukazy na základe menších-väčších faktov, ktoré prišlo materiálove vypĺňať odborníkom. Takúto prácu bolo treba konať, keď nebolo dosť vzdelaných marxistických pracovníkov, a Chorváth ju konal obetave a húževnate, so zápalom a s najčistejším srdcom. V tomto smere vidíme v ňom pokračovanie tých najkrajších buditeľských tradícií našich národných dejín.

Ako kritik Chorváth vyrástol na mnohých a rozličných učiteľoch. Na jednej strane bola to filozofia voluntaristická a estetika intuitivistická, na druhej strane boli tu marxisti a komunistická strana, do služieb ktorej sa dal od počiatku. So svojou kritickou prácou prišiel do čias, keď u spisovateľov opadla prvá vlna revolučného nadšenia a keď len najvytrvalejší šli cestou socialistického realizmu. Chorvátha zachytil prúd protirealistický, protitradičný, experimentátorský; preto je v jeho prvej kritickej fáze nemálo výpadov na realizmus a toľko úsilia pri vnímaní a chápaní poézie nadrealistickej. Tieto sklony a záľuby niesli sa však v opozícii k meštiactvu, no hrali tu svoju úlohu aj vplyvy estetiky croceovskej a celý ten modernistický pohyb pokrokových spisovateľov v Čechách. Škola a pobyt v Prahe, strede českého kultúrneho života, dali Chorváthovi veľmi mnoho: nenacionalistický pohľad, orientáciu po svetovej kultúre, bezprostredné vnímanie vyspelej kultúry českej, styk s najpokrokovejším, komunistickým hnutím. Dychtivé vnímanie týchto novostí poznačilo z času na čas jeho kritickú tvorbu, no zdravý základný smer, ľudový a národný, znásobovaný marxistickým zrením, v ňom vládol stále. Je preto pochopiteľné, že uprostred druhej svetovej vojny spevňuje a hlbšie zakoreňuje svoje realistické vnímanie literatúry a že po oslobodení je naším predným propagátorom socialistického umenia. Vývoj kritika Chorvátha je tak prirodzený, nenásilný, bytostne spätý s pokrokovými úsiliami literatúry. Jeho kritické články a štúdie sú spoľahlivým sprievodcom po cestách našej literatúry, obrazom jej úsilí a nakoniec aj

predbojovníkom jej najpokrokovejších snáh. O máloktorom z našich kritikov možno to povedať tak presvedčivo ako o Chorváthovi.

Pri päťdesiatke M. Chorvátha si uvedomujeme, aký dobrý kus práce vie vykonať kritik, ktorý s láskou a s pochopením vníma diela spisovateľov a myslí pritom na širšie obzory: na celú literatúru, na národnú kultúru, na pokrok v ľudstve. Takejto lásky a pochopenia prajeme Chorváthovi do ďalších plodných rokov jeho života a práce.

Branislav Choma

★

Dňa 25. februára sa dožil doc. dr. Anton Augustín Baník 60 rokov. A. A. Baník, ktorý dnes pracuje ako obetavý pracovník Matice slovenskej, má za sebou už štyri desiatky rokov práce v oblasti slovenskej kultúry.

Už jeho prvé zásahy do slovenského kultúrneho života sú poznamenané cieľavedomým úsilím preskúmať práve zanedbané úseky našich kultúrnych a literárnych dejín. A treba zdôrazniť, že nijaký z týchto problémov, nech sa týkal aj dávnejších storočí našich dejín, neriešil bez citlivého vzťahu k súvekým progresívnym spoločenským potrebám. Tak v dvadsiatych rokoch významne prispieva ako kritik a glosátor ku riešeniu vážnych otázok stabilizácie spisovnej slovenčiny a vzdelávania zanedbanej jazykovej kultúry. Svoju kultúrnohistorickú a literárnohistorickú prácu zameral štúdiom pramenného, archívneho materiálu k dvom až dodnes zanedbávaným úsekom našich kultúrnych a literárnych dejín. Prvý okruh tvorí problematika formovania sa slovenskej feudálnej národnosti. Zachytenie zákonitého historického procesu, vzniku, utvárania sa a rozvíjania sa niektorých atribútov národa, ktoré organicky vyústili v konštituovaní sa novodobého národa, bolo hlavným cieľom dvoch knižných monografických prác o Jánovi Baltazárovi Maginovi (*Ján Baltazár Magin a jeho politická, národná i kultúrna obrana Slovákov roku 1728*, Sborník literárnovedného odboru SSV, Trnava III, 1936 a *Novšie údaje na poznanie Jána Baltazára Magina, jeho diela i doby*, tamtiež Trnava IV, 1937).

Druhý jeho výskumný okruh tvorí činnosť bernolákovcov a vymedzenie ich miesta v našich dejinách. Ide zase o štúdie, ktoré uvádzajú predovšetkým množstvo neznámeho materiálu o dobe a jednotlivcoch (cenné údaje k životu a dielu Juraja Fándlyho, Juraja Palkoviča, Jána Hollého a pod.). O nič menšie zásluhy má A. A. Baník o rozvoj knihovedy na Slovensku. Je jedným zo spoluzakladateľov Slovenskej národnej knižnice pri Matici slovenskej a ako vedúci literárneho archívu získal mnoho cenných unikátov, významných pre poznanie dejín slovenskej kultúry. Svojou obetavosťou a nezištnosťou sa podstatne podieľal na vzniku nejednej vedeckej práce našich historikov a literárnych historikov.

Želali by sme si, aby doc. dr. A. A. Baník v ďalšej práci, do ktorej mu prajeme veľa zdaru a síl, v hojnejšej miere zverejňoval výsledky svojich výskumov.

* * *

V tom istom mesiaci 9. februára sa dožil 50 rokov ďalší literárny historik dr. Imrich Kotvan, ktorý pracuje ako pracovník bibliografického oddelenia Univerzitnej knižnice v Bratislave. Svoju kultúrnohistorickú a literárnohistorickú prácu zameral Imrich Kotvan na výskum a štúdium bernolákovského obdobia v súvislosti s osvetľovaním prvej fázy nášho národnoobrodeneckého hnutia. (*Juraj Fándly*, 1946, *Bajzov René...*, 1948, *Bernolákovci*, 1948, *Ján Hollý*, 1949 a iné.) Výsledkom jeho dôvernej znalosti bernolákovského obdobia je *Bibliografia bernolákovcov* (1957), v ktorej podal vyčerpávajúci bibliografický prehľad s prvou literárnohistorickou informáciou. Touto prácou umožňuje Kotvan našej literárnej histórii pristúpiť k syntetickému spracovaniu dosť zanedbaného obdobia.

S rovnakou usilovnosťou sa v posledných rokoch venuje dr. Kotvan aj výskumu a bibliografickému spracovaniu inkunábulí (*Inkunábuly Univerzitnej knižnice v Bratislave*, 1960).

Z príležitosti vzácneho jubilea prajeme dr. Imrichovi Kotvanovi veľa síl do ďalšej významnej a veľmi užitočnej práce. Veríme, že obohatí slovenskú literárnu vedu o nové poznatky v oblasti bernolákovského výskumu a bádania o prvotlačiach.

M. H.

K ÚMRTIU B. V. TOMAŠEVSKÉHO A B. M. EJCHENBAUMA

Nie je to dávno, čo z radov sovietskych literárnych vedcov odišiel Boris Viktorovič Tomaševskij (1890—1957), významný predstaviteľ pokolenia, ktoré s takou vervou v dvadsiatych rokoch razilo nové cesty v metodike skúmania literárnych diel. V jeho osobnosti odišiel skvelý odborník v otázkach poetiky a štylistiky (*Russkoje stichosloženie*, 1923; *Teorija literatury*, 1925; *O stiche*, 1929; *Stich Gore ot uma*, 1946; *Jazyk i stil'*, 1951; *Stich i jazyk*, 1958; *Strofika Puškina*, 1958; posmrtne vyšiel cyklus jeho prednášok *Stilistika i stichosloženie*, 1959). Bol významným znalcom Puškinovho života a diela, ktorému venoval obsiahlu monografiu (I. zväzok vyšiel r. 1956). Patril k zakladateľom sovietskej textológie, teoretické princípy ktorej vyložil v knihe *Pisateľ i kniga* (1928). Jeho textologická práca na akademickom vydaní Puškinových spisov zostane vždy vzorom edičných podujatí tohto druhu.

Literaturnaja gazeta z 26. novembra 1959 priniesla zvesť o smrti druhého významného predstaviteľa literárnovedného pokolenia dvadsiatych rokov Borisa Michajloviča Ejchenbauma (nar. 1886). Vedeckú činnosť začal už za svojich štúdií na historicko-filologickej fakulte Petrohradskej univerzity, ktoré skončil r. 1912. Prvé práce venoval skúmaniu vzťahov medzi ruskou a cudzími literatúrami. V dvadsiatych rokoch pracoval v Spoločnosti pre štúdium básnického jazyka (OPOJAZ). V duchu formálnej metódy napísal práce *Molodoj Tolstoj* (1922), zborníky štúdií *Skvoz literaturu* (1924) a *Literatura* (1927). Neskoršie sa venoval skúmaniu spoločensko-filozofických a psychologických činiteľov v literatúre. Celý život zasvätil štúdiu diela Leva Tolstého a M. J. Lermontova (*Lev Tolstoj*, 2 zv., 1928—1931, *Tolstoj posle Vojny i mira*, 1940, *Lermontov*, 1924, *Literaturnaja pozicija Lermontova*, 1941). Spolu s Tomaševským sa radí k zakladateľom sovietskej textológie.

Obaja vedci vo svojich prácach z oblasti literárnych dejín vedeli nahmatať pulz živého literárneho procesu a jemne vystihnúť črty umeleckej individuality spisovateľa.

J. K.

Z KNÍH A ČASOPISOV

Inštitút svetovej literatúry A. M. Gorkého v Akadémii vied SSSR vydal v Gosudarstvenom izdateľstve chudožestvennoj literatury v Moskve r. 1959 tretí zborník literárno-kritických štúdií pod názvom *Spisovatelia ľudovodemokratických krajín* (*Pisateli stran narodnoj demokratii*). Zredigovali ho N. I. Balašov, I. A. Bernštejnová, A. I. Puzikov, R. M. Samarin, J. V. Staňukovič. Ôsmi autori sa v zborníku zaoberajú problematikou rôznych ľudovodemokratických literatúr. B. Lisica, N. Balašov a B. Riftin sa v tretine knihy zameriavajú na štúdium čínskej literatúry, J. Staňukovič skúma prózu poľskej autorky Marie Dąbrowskej, I. Bernštejnová tvorbu českého prozaika T. Svatopluka, L. Šargina verše maďarského básnika J. Attilu a J. Koževnikov drámy rumunského spisovateľa M. Davidoglu.

O slovenskej literatúre píše ruská sloveniska Eľvira Michailovna Olonovová, ktorá sa sústavne zaoberá slovenskou tvorbou, najmä prózou posledných desaťročí. V zborníku má štúdiu pod názvom *František Hečko a jeho romány*. V úvode autorka hodnotí Hečkovu poéziu, analyzuje historické pozadie, ktoré formovalo spisovateľov vývoj a určuje Hečkovo miesto v slovenskej literatúre po roku 1945. Konštatuje, že sa stal pokračovateľom slovenského kritického realizmu 19. a 20. stor., rozvíjal ho v stopách P. Jilemnického i F. Kráľa a vôbec v súhlase s prvými povojnovými dielami socialistického realizmu v Československu (Fučík, Drda, Pujmanová a i.).

Po zaradení Hečkovej tvorby do vývinu slovenskej literatúry pristupuje autorka k dôkladnému rozboru románu *Červené*

víno. Vyzdvihuje v ňom popri autorovom humanizme najmä ideovú hĺbku jeho kriticko-realistického a sociálneho pohľadu na život slovenskej dediny a slovenského roľníka v kapitalistickej spoločnosti. Všíma si kompozičné a štylistické postupy, v ktorých je Hečko pokračovateľom kritických realistov. Podobný rozbor venuje i *Drevenej dedine*, v ktorej autorka oceňuje umelecky pravdivé zobrazenie charakteru slovenských roľníkov v čase radikálneho rúcania starých vzťahov na dedine, ale stavia sa kriticky k niektorým nedostatkom románu (napr. schematizmus jednotlivých obrazov, neprepracovanosť tretej časti ap.).

Autorka, ktorá uverejnila už r. 1957 štúdiu o románe *Drevená dedina* (doslov k ruskému prekladu: *Dereviannaja derevňa*, Izdateľstvo inostrannoj literatury, Moskva 1957), skúma vo svojej práci z citovaného zborníka *Hečkové romány* vo vzťahu k celej jeho tvorbe pred napísaním románu *Svätá tma*. Dobre pozná súčasnú slovenskú a českú kritiku (Mráz, Kusý, Hájek, Chorváth, Rozner, Mináč), čo jej však nezastiera vlastný pohľad na problematiku. Hečkovu tvorbu sleduje na pozadí autorovho života, pričom sa opiera o jeho autobiografickú knihu *Od veršov k románom*. Veľký úspech Hečkovej prózy u čitateľov pripisuje spisovateľovej hlbokej znalosti života slovenskej dediny a psychológie roľníka.

Olonovovej štúdia má nemalý význam pre poznávanie slovenskej literatúry za hranicami.

(p)

Časopis Česká literatura začal nový ročník významným počinom. Jeho 1. číslo (VIII, 1960) prinieslo materiály z konferencie, ktorú usporiadal Ústav pro českou literaturu ČSAV v decembri 1959 na tému *Literárna veda a súčasnosť*. Cieľom konferencie za pomerne širokej účasti zástupcov aj z iných literárnovedných pracovísk bolo premyslieť a aspoň v zásadných črtách sformulovať úlohy, ktoré na našu literárnu vedu kladie súčasná etapa dovršovania výstavby socializmu a kultúrnej revolúcie. Šírka a obsažnosť takto stanoveného cieľa určila aj tematickú šírku referátov konferencie, ktoré sú publikované v Českej literature.

Akademik Jan Mukařovský v úvodnom referáte *Úkoly a aktuální otázky literární vědy v období dovršování kulturní revoluce* (1—20) sa veľmi podrobne zamyslel nad hlavnou úlohou, pred ktorú súčasná doba stavia celú kultúru, všetky jej odvetvia, a teda i literárnu vedu, nad úlohou „proniknout do života a stát se jeho součástí" tak, aby i z literárnej vedy zmizli všetky stopy spoločenskej výlučnosti a všetky prežitky buržoázneho poňatia kultúrnej práce. Preto referát akad. Mukařovského preberá takmer v úplnosti aktuálnu problematiku, ktorá sa vyskytuje na úseku literárnohistorickej práce a podáva i náčrt základnej problematiky v oblasti literárnej teórie. Obzvlášť cenný je jeho pokus o konkrétny, i keď len heslovitý, prehľad systému literárnoteoretickej problematiky, v ktorom vlastne možno vidieť už prvú kostru pre osnovu budúcej rukoväte marxistickej teórie literatúry. — Otázkam, ktoré sú dnes aktuálne pre teóriu literatúry, bol venovaný potom i osobitný referát Miroslava Kačera (*Současné problémy teorie literatury*, 32—42), zatiaľ čo ostatné referáty sa už zamerali na stanovenie problematiky výskumu vývinu českej literatúry v jeho hlavných etapách (Jaroslav Kolár, *Nové úkoly při studiu starší české literatury*, 60—70, Miloš Pohorský, *Hlavní směry literárněvědné práce o české literatuře devatenáctého století*, 42—55, Zdeněk Pešat, *Úkoly literární historie v oblasti literatury dvacátého století*, 20—32). Príspevok Stanislava Šmatláka (*O spoločných úlohách českej a slovenskej literárnej histórie*, 55—60) pokúsil sa naznačiť teoretický a metodologický prístup k skúmaniu otázky nepretržitého dejinného súvisu českej a slovenskej literatúry. — Treba vyzdvihnúť, že charakteristickým znakom všetkých referátov bolo úsilie o vedecky zodpovednú aplikáciu základného cieľa konferencie a vôbec našej literárnej vedy, „preniknúť do života a stať sa jeho súčasťou", na konkrétny literárny materiál.

Prvé číslo Českej literatury prinieslo ešte dva príspevky, na ktoré treba aspoň upozorniť: štúdiu Miloslava Noska *Ivan Olbracht ve vývoji české předválečné prózy* (75—105) a podnetné zamyslenie sa Mojmíra Grygara nad otázkou, akým spôsobom môže byť v literatúre vyjadrené

stranícke hodnotenie skutočnosti (*O hodnocení života v literatuře*, 106—111).

(sš)

Sborník Vysoké školy pedagogické v Praze. Jazyk — Literatura I (vydalo Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1959, strán 275) zaslúži si medzi produkciou ostatných podobných zborníkov zvýšenú pozornosť už pre svoju tematickú ucelenosť: zhrňuje štúdie o jazyku a literatúre českého národného obrodenia.

Felix Vodička tu uverejnil štúdiu *Mácha jako literární kritik* (229—245), v ktorej sa pokúsil rekonštruovať teoretické náhľady i metodologické princípy údajnej Máchovej state o súdobej českej literatúre, publikovanej vraj (podľa Sabinovej rozpomienky) v nemeckom časopise Der Planet, no dosiaľ nenájdenej. Vodička vyšiel zo zlomkov náčrtu *Přehled nejnovější lit. české 1833*, ktoré sa nachádzajú na rozličných stranách Máchovho zápisníka, spojil ich a došiel k presvedčivému záveru, že v týchto zlomkoch možno vidieť prvotnú skicu k Máchovej štúdii o českej literatúre, chystanej pre nemecký časopis. Z rozboru tejto skice potom Vodičkovi vychádza názor, že v poňatí literárnej kritiky zo stránky teoretickej a metodologickej treba Máchu pokladať za predchodcu kritikov Sabinu a Nebeského. — Významná je i stať Karola Dvořáka *Kollárův neznámý časopisecký příspěvek* (137—147), v ktorej Dvořák identifikuje Kollára ako autora protestu proti zákazu opustiť Jenu, vydaného pre študentov z Uhorska za účasť na wartburských slávnostiach. Tento protest bol uverejnený bez nadpisu v časopise L. Wielanda Patriot, v rubrike Miszellen, č. 17 z augusta 1818. Týmto zistením Dvořák významne dopĺňuje doterajšie bádanie o Kollárovom pobyte v Jene i o procese jeho náhľadového formovania sa. — K literárnohistorickým príspevkom zborníka patrí ešte štúdia Jana Červenku *Krameriův překlad Mladšího Robinsona ve vývoji české literatury pro mládež* (55—72), určujúca pomer tohto prekladu k nemeckej predlohe J. H. Campeho a vymedzujúca jeho miesto v rámci obrodeneckej literatúry pre mládež.

Ostatné príspevky zborníka sú zamerané na štúdium jazyka obrodeneckej literatúry, a to jednak so širším tematickým záberom (Karel Svoboda, *Souvětná stavba v jazyce Hýblových časopisů*, 73—136, Jan Sedláček, *O jmenných polovětných vazbách v obrozenské umělecké próze*, 247—264), jednak so zameraním monografickým (František Cuřín, *Vývoj jazyka V. Kl. Klicpery*, 149—193, Vladimír Štěpánek, *Tylův Čestmír ve vývoji jazyka národního dramatu*, 195—228). Jazykovedné state sú venované dielu Josefa Dobrovského (Alois Jedlička, *Josef Dobrovský a tvarosloví kodifikace spisovné češtiny*, 5—24, Přemysl Hauser, *Dobrovského práce o tvoření slov a domácí mluvnická tradice*, 25—54). Publikáciu uzaviera *Soupis prací prof. dr. Kvida Hodury* (zostavila Věra Formánková), ktorému je zborník venovaný ako pocta k osemdesiatym narodeninám.

(sš)

Miloslav Šváb, *Některé vztahy naší Alexandreidy k soudobé latinské vzdelanosti v Čechách.* (Sborník vyšší pedagogické školy v Plzni — Jazyk a literatura II, 1959, 71—96.) Autor tejto štúdie sa sústavnejšie venuje štúdiu českej Alexandreidy. Po výskume umeleckých prostriedkov Alexandreidy si všíma pôsobenie súvekej latinskej vzdelanosti v Čechách na vznik staročeského eposu. Určuje literárne normy, ktoré pôsobili pri vzniku staročeského eposu. Rozborom kódexu českého pôvodu, ktorý je teraz v Rakúskej národnej knižnici vo Viedni pod č. 526, konštruuje dr. Šváb súveké poetické normy, ktoré pôsobili na autora Alexandreidy. Oproti formalistickému učeniu Ganifreda zisťuje vplyv staršej „obsahovejšej" poetiky Horácovho *Ars poetica*, ktorý je v uvedenom rukopise. Okrem toho nachádza ešte súvislosť Alexandreidy s literárnymi listami (dictamina) používanými pražskou rétorickou školou a notárskymi kanceláriami. Na priesečníku spoločensko-historických, literárnych a všeobecnovzdelanostných podmienok vyrastá česká Alexandreida ako výsledok domácich českých spoločenských potrieb.

(mh)

Marián Váross, *Problém krásna a niektorých estetických kategórií* (Slovenský filozofický časopis XV, 1, 1960, 42—50). Autor polemizuje s niektorými názormi

V. V. Vanslova o podstate estetických kvalít, estetickej kategórie krásna a o predmete umenia. Vo všetkých troch prípadoch vychádza z názoru, že estetická kvalita alebo estetická vlastnosť nie je toho istého druhu ako vlastnosť hmotných predmetov (veľkosť, váha, farba, zvuk a pod.). Ide o kvalitu spoločensko-historickú, ktorá vzniká na základe vzťahu subjekt-objekt a v závislosti na zmenách, ktoré nastávajú v tomto vzťahu, mení sa aj estetická kvalita. Z toho vyplýva ďalší záver Várossa, že estetická kvalita je *hodnota*, to znamená, že nie je daná objektu, ale človek, spoločnosť mu ju pripisujú vo vzťahu, ktorý je vždy hodnotiaci. Dôkazom toho, že estetický vzťah k objektu je hodnotiaci, je existencia miery, ideálu alebo *normy* ako hodnotiaceho kritéria. Z uvedených premís vyplýva Várossova poznámka, že aj v otázke predmetu umenia, ktorá zamestnáva našu estetiku, ťažisko nespočíva v hľadaní špecifického predmetu umenia (doterajšie výsledky sú veľmi rozdielne a málo užitočné), ale v onom estetickom vzťahu ku skutočnosti.

(mh)

Slavjanskij archiv 1959 (IAN SSSR, Moskva) prináša pre nás dva zaujímavé príspevky: A. A. Zajcevová, *Nepublikované listy J. Kollára* (199—206) a A. S. Myľnikov, *Nové autografy dejateľov českej i slovenskej kultúry 19. stor.* (207—223).

Prvý príspevok sa zameriava na dva ešte nezverejnené listy Jána Kollára. Jeden z nich bol určený neznámemu adresátovi, najskôr Poliakovi (ide asi o Maciejowskeho), ktorý sa poznal s A. S. Šiškovom i s V. A. Žukovským. Týka sa kníh, ktoré Kollár posiela adresátovi. (*Slávy dcéra, Výklady Slávy dcéry, Rozpravy, Kázne.*) Kollár si zároveň objednáva niektoré poľské knihy. List je z 12. 2. 1834. V druhom liste (8. 6. 1837) oznamuje Kollár Maciejowskemu, že posiela 20 exemplárov *Vzájomnosti.* Dozvedáme sa z neho o Palackom a Kopitarovi, ktorí odišli do Ríma hľadať slovanské listiny ap.

Autor druhého príspevku zverejňuje listy adresované J. Jungmannovi 1. P. J. Šafárikom (14. 6. 1830. Ide v ňom o preklady Schillerovej *Márie Stuart* a Aristofanových *Oblakov*). 2. Jurajom Palkovičom (22. 5. 1830. Sú v ňom zmienky o polemike spätej s otázkou reformy českého pravopisu). 3. Tablicom (3. 6. 1831. Týka sa vydania knihy *Anglické múzy v česko-slovenském oděvu*). 4. List J. G. Vladára autor príspevku iba spomína a neuvádza jeho znenie.

Obidva príspevky sú opatrené prekladmi listov do ruského jazyka, fotokópiami a cennými poznámkami.

(mdz)

Slavjanskie narodnye skazki. (Zakarpatské oblastné vydavateľstvo, Užhorod 1959, strán 156. Zostaviteľ L. Larič.)

Knižka obsahuje výber zo slovanských ľudových rozprávok (ruských, ukrajinských, bulharských, slovenských, českých, poľských, srbských, beloruských) a je určená pre staršiu školskú mládež. Pre nás je zaujímavá tým, že prináša v ruskom preklade D. Gorbova tri slovenské rozprávky: *Bezrukaja devuška* (24—32), *Dvenadcať mesjacev* (51—58) a *Zakoldovannyj les* (116—126). Prekladateľ sa opiera o rozprávky z Dobšinského *Prostonárodných slovenských povestí* (I, 35—45, rozprávka *Zakliaty les;* II, 381—388, *O dvanástich mesiačikoch*) a z knihy S. Czambla *Slovenská reč* (§ 143, 266—271, *Bezruká dievčina*). Preklad D. Gorbova je výborný.

(mdz)

Slavica — výberový katalóg Univerzitnej knižnice v Jene vyšiel na pokračovanie vo dvoch častiach a troch zväzkoch (Weimar 1956, 1958 a 1959) a spracovala ho grupa mladých slavistov pod vedením skúseného odborníka dr. Othmara Feyla. Látka sa po všeobecnom úvode teritoriálne delí (Československo a Poľsko je v prvom zväzku, kým celý druhý zväzok zahrnul látku z ruskej a sovietskej literatúry). V rámci každého literárneho celku postupuje sa od všeobecného k špeciálnemu a v každom oddiele je triedenie abecedné (podľa priezvisk autorov, resp. podľa význačného substantíva dlhších názvov). Všade sa uvádza signatúra jednotiek a pod opisom sú často (tiež petitom) aj dlhšie anotácie. Nevýhodou abecedného radenia je, že vedľa seba figurujú diela s časovou medzerou aj dvesto-tristoročnou, ale treba uvážiť, že ide o veľmi dobrú pomôcku pre odborní-

kov, ktorým iste nebude vadiť táto malá diskrepancia. V treťom zväzku, kde je látka z Juhoslávie a Bulharska), zaradené sú (zase teritoriálne) vysokoškolské, gymnáziálne a príležitostné spisy jenskej Univerzitnej knižnice zo 16.—18. stor., majúce vzťah osobný alebo vecný k juhovýchodnej a východnej Európe. Po tomto materiáli, pre nás najdôležitejšom, nasledujú ešte doplnky k predchádzajúcim zväzkom i k samému tretiemu zväzku a napokon menný zoznam.

V treťom zväzku sú zachytené nám dosiaľ neznáme diela Jána Bácsmegyeiho (č. 6030), Jána Hrabského (6128), Mateja Institorisa, Bystričana (6136), Jána Lissovinyho (6176), Trenčana Jána Krst. Nostitzia (6208), Adama Podkonického (6239, 6240), Jána Tomku-Sáskeho (6307), Liptáka Daniela Textorisa (6314, medik, meno celkom nové). Známe diela, ale s opisom z druhej ruky, majú tu udaný presný počet strán, resp. precízny nadpis, a nové črty dostávajú aj už známi autori Juraj Láni (6166), Matej Platani (6234), Pavel Platani (6235—36). Nové meno je aj Štiavničan Ján Bobrik (6040), aj keď prichádza len v 6-veršovej gratulácii teológovi Samuelovi Schroederovi. Z dlhšej anotácie pod č. 6098 (smútočná publikácia o Jánovi Martinovi Chladeniovi) dozvedáme sa zase, že tento teologický profesor a univerzitný kazateľ v Erlangene bol synom Martina Chladenia a vnukom Juraja Chladného, slovenských exulantov v Nemecku.

Slavica — Auswahl-Katalog der Universität Jena podáva cenný bibliografický materiál, utriedený podľa vecných hľadísk a dobre. Čo je charakteristické, nieto tu nijakých odkazov, ale kde treba, je kompletný opis toho istého diela zaradený aj na dve miesta. Tak napr. dva Potúčkove súpisy prichádzajú aj na str. 172 tretieho zväzku (*Československo, Bibliografické pomôcky*), aj na str. 199 tohože zväzku (*Umenie*), a podobne je aj s inými dielami. Počet jednotiek tým síce o niečo vzrastie, ale záujemca má v každom oddieli úplný opis hľadanej (a vítanej) pomôcky, takže nemusí knihu zbytočne prevracať, ako to býva pri odkazoch. Jenská Univerzitná knižnica má starší materiál dobre zastúpený, kým novší a najnovší má už medzerovitý, ale tomuto priznanému nedostatku sa dá odpomôcť. Trochu horšie je to nielen v maďarských jednotkách, kde sú nemilé chyby pera, ale na mnohých miestach aj v opisoch českých a slovenských diel, kde je tiež hodne chybných miest. Chyby v maďarských jednotkách možno ospravedlniť rečovou neznalosťou opisujúcich slavistov, no tie druhé chyby sú trochu povážlivejšie. Vysvetľuje ich však krátkosť času a ostatné ťažkosti, o ktorých sa dr. Feyl lojálne zmienil v úvode k prvému zväzku diela. Ide, ako sa tu zdôrazňuje, o prvý podnik toho druhu zo strany nemeckých univerzitných knižníc, ktorému sa teda možno len tešiť a treba ho vďačne uvítať.

Katalóg vyšiel v zbierke *Claves jenenses* (Jenské kľúče), ako jej 4.—6. číslo. Tento názov je veľmi príhodný a neželáme si nič inšie, len aby čoskoro vyšiel podobný „kľúč" aj k našej bratislavskej Univerzitnej knižnici, no a najmä ku Knižnici Matice slovenskej. Jenský príklad ukazuje, že je lepšie riskovať dobré dielo s menšími chybami, ako dôkladne pripravovať dielo s čo najmenším počtom chýb, ale pritom nechávať záujemcov aj na ďalšie desaťročia bez takejto vítanej a žiadúcej pomôcky.

jvo

Kolektív

VEĽKÝ RUSKO-SLOVENSKÝ SLOVNÍK
I. diel

V roku 1960 začína vychádzať štvorzväzkový *Veľký rusko-slovenský slovník, I. diel (A—J).* Význam Veľkého rusko-slovenského slovníka bude predovšetkým v tom, že bude pomáhať ďalej upevňovať a rozširovať naše poznatky o SSSR, jeho kultúre, vede a technike a bude tak pomáhať prehlbovať priateľstvo a spoluprácu medzi naším ľudom a ľudom Sovietskeho zväzu.

Slovník je vypracovaný na základe najnovšej lexikografickej teórie pracovníkmi Slovenskej akadémie vied, spĺňa všetky požiadavky, ktoré slovník daného typu môže splniť. Bude cenným pomocníkom všetkým, ktorí sa zaoberajú ruštinou, ktorí čítajú sovietsku literatúru, ktorí študujú ruské odborné knihy a časopisy i všetkým tým, ktorí prekladajú z ruštiny. Zachycuje celé slovné bohatstvo súčasnej ruštiny, a to nielen spisovný jazyk, ale i slová z rôznych odborov, skratiek, podáva bohatú ruskú frazeológiu so správnym pretlmočením do slovenčiny. Poslúži ako spoľahlivá pravopisná pomôcka, ako gramatický ukazovateľ i ako ukazovateľ správnej ruskej výslovnosti a prízvuku. Ďalší diel vyjde r. 1962.

Po Veľkom rusko-slovenskom slovníku siahnu všetci naši pracujúci v snahe osvojiť si z literatúry najpokrokovejšiu sovietsku kultúru a vedu, kultúru bojujúcu za pokrok a svetový mier.

VSAV 1960, strán 764, viaz. Kčs 39,50, brož. Kčs 32,50.

Kolektív

LITTERARIA III. (Štúdie a dokumenty)

Periodický zborník vedeckých prác *Litteraria III* prináša štúdie o problematike novšej slovenskej literatúry, štúdiu o slovensko-ruských literárnych vzťahoch a štúdiu z oblasti genológie. Všetky práce vychádzajú z náročného metodologického stanoviska. Snažia sa hodnotiť literárne fakty ako jednotu ideovoestetických náhľadov jednotlivých autorov, jednotlivých tendencií literárnej tvorby a literárnych vzťahov.

Štúdia dr. Viliama Turčányho *Hviezdoslavove Stesky* podáva široko založenú analýzu jednej z najvýznamnejších Hviezdoslavových kníh, ktorá neobyčajne podnetne pôsobila na ďalší vývin slovenskej literatúry. Práca Michala Gáfrika *Jesenského juvenílie* všíma si začiatky Jesenského tvorby a ukazuje, že jeho ironicko-satirickému a kritickému hodnoteniu faktov predchádzala perióda „romantická". Rozsiahla štúdia dr. Stanislava Šmatláka *Poézia Ivana Krasku* analyzuje dielo jedného z najvýznamnejších slovanských básnikov-symbolistov, ktorého vplyv trvá v slovenskej poézii už polstoročia. Porovnávacia štúdia Antona Popoviča *Slovensko-ruské literárne vzťahy v matičných rokoch* rozoberá situáciu v oblasti prekladania ruskej literatúry v rokoch 1863—1875 a zisťuje, ako slovenská literatúra v tomto období prijímala podnety z ruskej. Pozoruhodná práca dr. Nory Krausovej *K teórii literárnych druhov* rozborom náhľadov na problémy literárnych druhov od antiky až po súčasnosť prichádza k stanoveniu základných pojmov vedeckej genológie.

Zborník Litteraria III pokračuje v tradícii predchádzajúcich zväzkov tohto periodika. Publikované štúdie znamenajú prínos k novej metodologickej orientácii literárnej vedy.

VSAV 1960, strán 368, brož. Kčs 30,50.

Zd. Nováček

ROBOTNÍCKE SPEVOKOLY
NA SLOVENSKU

Práca je založená na širokom materiálovom výskume. Z archívnych dokumentov, správ a tlače, notových spevníkov, plagátov a iných materiálov stavia autor ucelený obraz činnosti a spoločenského významu týchto súborov. Opisuje organizovanie prvých robotníckych speváckych krúžkov, ich činnosť pred a po svetovej vojne. Vznik ČSR postavil pred robotnícke spevokoly nové problémy. Niektoré spevokoly nezvládli novú situáciu, iné sa prihlásili jasne ku komunistickej strane alebo podliehali vplyvu sociálnej demokracie. Spoločenský význam robotníckych spevokolov sa prehlboval. Komunistické hnutie s nimi úplne počítalo, repertoár sa revolucionizoval a najpokrokovejšie spevokoly sa zapísali bohatou činnosťou do histórie pokrokového robotníckeho hnutia, lepšie plnili svoju úlohu, zjednocujú sa robotnícke spevokoly do Združenia, ktoré pre ne obstarávalo pokrokové skladby a organizovalo spoločné vystúpenia. Každým rokom pribudlo niekoľko nových spevokolov. Rok 1939 však narušil túto tradíciu. Najpokrokovejším spevokolom zakázali fašisti činnosť, iné donútili, aby sa spojili s meštiac-

kymi spevokolmi alebo prešli do úplnej pasivity. Napriek týmto opatreniam utiahlo sa veľa členov robotníckych spevokolov do politickej ilegality. Spevácka tradícia sa obnovila až po oslobodení. Nová spoločenská situácia podmienila pestrý hudobný život a nové spevácke nadšenie a v mnohom využila slávnu tradíciu starých robotníckych spevokolov.

VSAV 1960, strán 136, obr. 45, brož. Kčs 19,50.

St. Matoušek

SLOVENSKÉ NÁRODNÉ ORGÁNY

V práci *Slovenské národné orgány* (do Ústavy 9. mája) sa autor prvý raz pokúsil z marxistického hľadiska riešiť otázku vzniku a výstavby slovenských národných orgánov do prijatia Ústavy 9. mája. Zameral sa po objasnení principiálnych zásad marxisticko-leninského riešenia národnostnej otázky, aplikovaných a prebojovávaných našou KSČ — na podrobnejšiu analýzu zložitého procesu vzniku a celého vývoja slovenských národných orgánov v príslušnom období. Celá problematika národnostnej otázky, vrátane jej politicko-právneho vyjadrenia, je pritom súčasťou boja robotníckej triedy vedenej KSČ, za nové ľudovodemokratické zriadenie, v ktorom by vládol všetok náš pracujúci ľud.

Kniha je určená nielen odborným právnickým kruhom, ale aj všetkým politickým a osvetovým pracovníkom, ako aj početným pedagogickým pracovníkom, počnúc vyššími strednými školami.

VSAV 1960, strán 272, brož. Kčs 17,—.

A. Sirácky

ZA SOCIALISTICKÚ KULTÚRU A VEDU

Dňa 9. 12. 1960 dožíva sa akademik Andrej Sirácky 60 rokov. Je to tiež životné jubileum jeho 40-ročnej vedeckej a kultúrnej činnosti, neúnavnej a intenzívnej pedagogickej práce, boja za pokrok a osvetu, za víťazstvo socializmu a vedeckého svetonázoru.

Po 40 rokov čoraz viac a v širšom okruhu možno sa stretnúť s menom A. Siráckeho všade tam, kde sa bojovalo za socialistickú kultúru a pokrokovú výchovu nášho človeka. Jeho bohatá publicistická činnosť zasahovala skoro všetky úseky nášho kultúrneho života. Široký okruh záujmov, obsiahla znalosť domácej i svetovej literatúry umožňovali rozvíjať jeho tvorivé schopnosti a zasahovať do riešenia zložitých teoretických otázok, či už na úseku literatúry a umenia alebo filozofie, etiky, sociológie.

Kniha *Za socialistickú kultúru a vedu*, ktorú vydáva Filozofický ústav SAV z príležitosti jeho narodenín, predstavuje zborník štúdií, článkov a výňatkov z jeho kníh. Kniha obsahuje výsledky dlhoročného štúdia, prináša cenné poznatky, ktoré obohacujú našu vedu a kultúru. Súčasne rieši mnoho aktuálnych problémov, ktoré stoja v strede pozornosti nášho súčasného života.

Kniha je uvedená ako pracovná pomôcka všetkým politickým, kultúrnym a osvetovým pracovníkom, ale siahne po nej vďačne každý kultúrny a pokrokový človek.

VSAV 1960, strán 368, tem. skup. 02, viaz. Kčs 30,—.

Kolektív

POHREBISKÁ ZO STARŠEJ DOBY BRONZOVEJ

Územie Slovenska malo v praveku, v staršej dobe bronzovej, významnú úlohu. Zásluhu o to mali ložiská medi, ktorá sa v tejto dobe dostávala zo Slovenska ďaleko na západ.

Rozsiahle systematické výskumy, uskutočnené po roku 1948 na pohrebiskách a sídliskách zo staršej doby bronzovej, priniesli také bohatstvo nálezov a nových poznatkov, že v bádaní a výskume tohto obdobia praveku je slovenská archeológia na poprednom mieste v Európe.

Slovenská akadémia vied prikročuje teraz k systematickému publikovaniu získaného a spracovaného materiálu. Celá práca o pohrebiskách zo staršej doby bronzovej bude mať tri diely. Prvý diel, ktorý práve vychádza, obsahuje práce:

B. Chropovský, *Pohrebisko zo staršej doby bronzovej vo Veľkom Grobe,*

M. Dušek, *Patince — pohrebisko severopanónskej kultúry,*

B. Polla, *Birituálne žiarové pohrebisko v Strede nad Bodrogom.*

Aj ďalšie zväzky sú už pripravené a vyjdu postupne. Celé dielo je publikované v jazyku slovenskom a nemeckom, pretože materiál i problémy svojím významom presahujú rámec územia nášho štátu. Aj knižnou úpravou ide o reprezentačné, bohato ilustrované dielo.

Práca je určená všetkým pracovníkom z odboru archeológie a histórie a všetkým, ktorí sa o tieto odvetvia zaujímajú.

VSAV 1960, strán 308, obr. 171, (niektoré články v nem. preklade), viaz. Kčs 53,—.